Beiträge zur Geschichte des Kontrapunkts von Zarlino bis Schütz

Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung des Doktorgrades

genehmigt von der

Philosophischen Fakultät

der Friedrich-Wilhelms-Universität zu Berlin

von

Ralph Harold Robbins

aus Mendota, Illinois

in U. S. A.

Tag der Promotion: 14. XII. 1938

Tag der mündlichen Prüfung: 24. VI. 1938

1938

Druck: Triltsch & Huther, Berlin O 17

P 118

Berichterstatter:

Professor Dr. G. Schünemann

Professor Dr. A. Schering

R. UNIV.
BIBLIOTHEEK
LEIDEN

Inhaltsübersicht.

Seite

Einleitung 5

I. Die Lehre Zarlinos
a) Vorgänger 7
b) Die Intervallenlehre 8
1. Einfache und zusammengesetzte Intervalle 8
2. Konsonanz und Dissonanz 8
3. Stellung der Quarte 9
4. Vollkommene und unvollkommene Dissonanzen 11
5. Intervalleinteilung nach der Lage der Ganz- und Halbtöne . . 11
c) Stimmführung 13
1. Vorarbeiten 13
2. Zarlinos Grundsätze 14
3. Regeln des einfachen Kontrapunkts 15
4. Regeln des diminuierten Kontrapunkts 23
d) Kadenzen oder Klauseln 28
e) Praktische Anwendung 34
1. Fuge (kanon) 34
2. Doppelter Kontrapunkt 36

II. Die italienischen Nachfolger Zarlinos
a) Zarlinos allgemeine Bedeutung 49
b) Oratio Tigrini 49
c) Giovanni Maria Artusi 51
d) Pietro Pontio 55
e) Rocco Rodio und Scipione Cerreto 57
f) Girolamo Diruta 59
g) Adriano Banchieri 62
h) Lodovico Zacconi 64

III. Die Kontrapunktlehre bei Sweelinck und Calvisius
a) Jan Pieterszon Sweelinck 68
b) Sethus Calvisius 72
c) Vergleich zwischen Sweelinck und Calvisius 86

IV. Die deutschen Kontrapunktiker: Baryphonus, Nucius, Lippius, Crüger und Herbst
a) Heinrich Baryphonus 87
b) Johann Nucius 89
c) Johann Lippius 91
d) Johann Crüger 93
e) Johann Andreas Herbst 97

V. Die Kontrapunktlehre Bernhards
a) Christoph Bernhard als Theoretiker Heinrich Schützens 99
b) Bernhards systematische Gliederung 100
c) Harmonisches Denken in Bernhards Kontrapunktlehre 104
d) Anhang über den doppelten Kontrapunkt 105
e) Bernhards Generalregeln 105

Zusammenfassung 110

Literaturverzeichnis 112

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41543925_0009

EINLEITUNG

Das Wort „Theorie" wird im Zusammenhang mit der Musik im allgemeinen in zweierlei Bedeutungen gebraucht. Entweder wird es im Sinne von „Programm" gebraucht als Ziel und Ideal, das sich ein Komponist setzt und das er mit seiner Musik verwirklichen will[1]). Oder wir finden es in der Bedeutung der „Analyse" als Erklärung für die Grundelemente einer Komposition. In der Geschichte der Musiktheorie gebraucht man den Begriff Theorie meist im zweiten Sinne, und so soll er auch hier angewandt werden.

Eine „analytische" Theorie der Musik hat eine doppelte Aufgabe. Sie soll die in der praktischen Musik niedergelegten Gedanken und Formgesetze feststellen, ordnen, erklären oder systematisch darstellen. Sie soll aber auch das, was sie gefunden hat, neuen Generationen als Stoff übermitteln. Aus dieser Art ihrer Aufgabe ergibt sich, daß die Theorie in der Entwicklung oft der Praxis nachfolgt. Obwohl sie nur in Ausnahmefällen Führerin war, so ist sie doch auf den Fortschritt der musikalischen Entwicklung nicht ohne Einfluß gewesen und hat in vielen Perioden der Musikgeschichte feste Grundlagen geschaffen und damit den Musikern das nötige Rüstzeug für die eigene Weiterarbeit gegeben.

Als erster behandelt Riemann in seiner „Geschichte der Musiktheorie"[2]) die Entwicklung des Kontrapunkts vom Mittelalter bis zum 16. Jahrhundert einschließlich Zarlino. Die Nachfolger Zarlinos auf dem Gebiet des Kontrapunkts in Deutschland und Italien streift er nur kurz, um sich danach der Entwicklung der Generalbaßlehre zuzuwenden und die späteren Theorien nur noch in großen Zügen zu schildern.

Zu den Sonderarbeiten, die einzelne Gebiete der Musiktheorie untersuchen, finden wir bei Hermann Gehrmann in seiner Dissertation „Johann Gottfried Walther als Musiktheoretiker"[3]) einen Überblick über die Literatur bis zu den Werken Walthers. Seine Zusammenfassung kann indessen nicht als Ersatz für die fehlende Geschichte des Kontrapunkts in der Zeit nach den „Istitutioni harmoniche" angesehen werden, weil er auf die einzelnen Lehren nicht tiefer eingeht.

Auch die Einleitungen zu den Buchausgaben der „Kompositionsregeln" von Jan Pieterszon Sweelinck[4]) und des Trac-

[1]) z. B. Gluck, Vorrede zur „Alceste", Wagners Kunsttheorien u. a.
[2]) 2. Auflage, Berlin 1921.
[3]) V. f. M. W. VII.
[4]) Gehrmann in Bd. X der Gesamtausgabe der Werke Sweelincks.

tatus compositionis augmentatus des Christoph Bernhard[5]) bringen nicht mehr als Einzelgebiete der Geschichte des Kontrapunkts in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts, so bedeutend sie für das Verständnis der betreffenden Werke auch sein mögen.

Es fehlt somit an einer zusammenfassenden Darstellung der Geschichte des Kontrapunkts von Zarlino bis zur Zeit von Heinrich Schütz hin. Diese Lücke sucht die vorliegende Arbeit auszufüllen, indem sie das theoretische Fundament, wie es Zarlino gegeben hat, eingehend klarlegt und die anschließenden Arbeiten der italienischen und deutschen Meister nach ihrer historischen und musikalisch-praktischen Bedeutung würdigt und in die geschichtliche Entwicklung einordnet.

[5]) Müller-Blattau, die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard, Leipzig 1926.

I. DIE LEHRE ZARLINOS.

a) VORGÄNGER.

Die große niederländische Vokalpolyphonie, die sich von Dufay über Okeghem und Josquin des Près bis zu Orlando di Lasso entfaltete, fand ihre theoretische Rechtfertigung in vielen grundlegenden musiktheoretischen Werken des 15. u. 16. Jahrhunderts. Unter ihnen sind die wichtigsten die Arbeiten von Tinctoris, Gafurius, Glarean und vielen anderen[6]), in denen die musikalischen Gedanken des 15. und des ersten Teils des 16. Jahrhunderts theoretischen Ausdruck gefunden haben[7]).

Ihre vollkommenste Zusammenfassung und Krönung fand diese theoretische Lehre bei Adrian Willaerts großem Schüler, Gioseffo Zarlino (1517—1590), dessen „Istitutioni harmoniche" im Jahre 1556 erschienen und das Vermächtnis der Gedanken dieser Epoche für die Nachwelt bilden[8]). Zarlinos Werk bedeutet einen großen Fortschritt über seine Vorgänger hinaus.

Tinctoris hat in seinem „Terminorum Musicae Diffinitorium"[9]) eine Art Musiklexikon gegeben, das die musikalischen Ideen seiner Zeit in Form von Definitionen[10]) darstellt, und in den drei Bänden „Liber de Arte Contrapuncti" eine Behandlung der Konsonanzen und Dissonanzen und einige allgemeine Regeln des Kontrapunktes niedergelegt; — Gafurius hat außer einer Erklärung der musikalischen Kompositionspraxis im dritten Buch seiner „Practica Musicae" acht Regeln des Kontrapunktes gebracht und Glarean hat die von ihm zum ersten Male ausgesprochene Lehre von zwölf statt acht Kirchentönen in den Mittelpunkt eines großen Theoriewerkes gestellt. Doch Zar-

---

[6]) Vgl. Ernst Praetorius, Die Mensuraltheorie des Franchinus Gafurius, Publikat. d. Intern. Musikgesellschaft, Leipzig 1905, 2—8.
Dort findet sich ein Verzeichnis mit Beschreibungen der wichtigsten theoretischen Schriften dieser Zeit.

[7]) Eine ausführliche Beschreibung der Zeit der niederländischen Musik geben u. a. Ambros, Geschichte der Musik, III., Die Zeit der Niederländer und Van der Straeten, La Musique aux Pays-bas, Bruxelles 1867—1888.

[8]) Eine gute Erörterung von Zarlinos geschichtlicher Bedeutung als Musiktheoretiker zusammen mit einer Behandlung seiner Theorie findet man im 14. Kapitel von Riemanns Geschichte der Musiktheorie (2. Aufl. Leipzig 1921).

[9]) Übersetzung von Heinr. Bellermann in „Jahrb. f. Musikal. Wissensch.", I, 55 ff.

[10]) Über Einzelheiten der mittelalterlichen Terminologie vgl. Margarete Appel, Terminologie in den mittelalterlichen Musiktraktaten, Diss. Berlin 1935.

lino ist der erste, der in den Istitutioni harmoniche eine vollständige Lehre des Kontrapunktes schafft, die nicht nur eine Erklärung der musikalischen Praxis der Niederländer, sondern auch einen Einblick in die gesamte damalige Musikanschauung gibt[11]).

Da nach mittelalterlicher Anschauung die Musik eng mit der Mathematik verbunden ist, so behauptet Zarlino ebenso wie seine Vorgänger, daß die Musik, die die Zahl als Grundlage hat, nicht nur eine mathematische Wissenschaft, sondern daß sie sogar der Arithmetik untergeordnet sei[12]). Dafür gibt Zarlino im zweiten Buche der Istitutioni sehr eingehende, durch Beispiele illustrierte Erklärungen dieser mathematischen Grundlage, insbesondere der arithmetischen Proportionen für den Bau jedes einzelnen Intervalls[13]).

b) DIE INTERVALLENLEHRE.

1. Einfache und zusammengesetzte Intervalle.

Im dritten Buche der Istitutioni steht Zarlinos eigentliche Kontrapunktlehre. Sie beginnt naturgemäß mit der Grundlage des Kontrapunkts, der Intervallenlehre.

Zarlino unterscheidet zwischen „Semplici" und „Replicati", oder einfachen Intervallen, die nicht größer sind als eine Oktave, und zusammengesetzten, die größer als eine Oktave sind. Da die zusammengesetzten Intervalle den einfachen in ihrem Wesen gleich sind, wie z. B. die Dezime der Terz und die None der Sekunde, so behandelt er nur die einfachen Intervalle. Im Gegensatz zu Tinctoris, der in seinem Liber de Arte Contrapuncti jedes Intervall bis zur Tridiapason einzeln bespricht, bedeutet dies eine große Vereinfachung des Intervallproblems.

2. Konsonanz und Dissonanz.

Die nächste und wichtigste Unterscheidung der Intervalle ist die zwischen Konsonanzen und Dissonanzen, um die der

---

[11]) Die ausgezeichnete Arbeit von Hermann Zenck, Zarlinos Istitutioni harmoniche als Quelle zur Musikanschauung der italienischen Renaissance, Z. f. M. W. XII, 540 enthält eine gute Erklärung der allgemeinen Musikanschauungen des 16. Jahrhunderts. Zenck betrachtet sein Thema vom Standpunkt des Musikbegriffes des Künstlers, des Kunstwerkes und des Musizierens und Hörens.

[12]) Ist. I, 20.

[13]) Für eine Behandlung der mathematischen Grundlagen der Zarlinoschen Theorie vgl. Högler, Bemerkungen zu Zarlinos Theorie, Z. f. M. W. IX, 518.
Für die älteren Theorien über die Zusammenhänge von Musik und Mathematik vgl. Theodor Kroyer, Die Musica speculativa des Magisters Erasmus Heritius, Festschrift Adolf Sandberger, S. 65, München 1918.

Streit durch die Jahrhunderte ging und geht[14]). Nach Zarlinos Meinung sind die Terz, die Quarte, die Quinte, die Sexte und die Oktave Konsonanzen und die Sekunde und die Septime Dissonanzen.

3. Stellung der Quarte.

Über die Frage, ob die Quarte Konsonanz oder Dissonanz ist, haben Tinctoris, Glarean und Gafurius große Untersuchungen angestellt. In den „Terminorum Musicae Diffinitorium", Artikel Diatessaron nennt Tinctoris die Quarte „concordantia"[15]). Auch in „Liber de Arte Contrapuncti", 1. Buch, 2. Kapitel, vertritt er diese Ansicht. Glarean bezeichnet die Quarte als Dissonanz. Wenn sie dagegen die Quinte oder große oder kleine Terz unter sich hat, nennt er sie Konsonanz[16]). Gafurius nimmt eine ähnliche Stellung ein, indem er die Quarte als Konsonanz erklärt[17]); jedoch sei sie nur dann als Konsonanz zu gebrauchen, wenn sie das obere Intervall eines Dreiklanges ist, dessen äußere Noten eine Sexte oder Oktave bilden[18]).

Zarlino steht auf dem Standpunkt, daß die Quarte eine Konsonanz ist, und im fünften Kapitel des dritten Buches der „Istitutioni" gibt er dafür seine Gründe an.

1. Die Quarte wird in der Überlieferung der Theorie des Ptolemäus[19]) und des Boethius[20]) für konsonant gehalten.

2. Die Quarte wird im mehrstimmigen Kontrapunkt im Zusammenklang mit anderen konsonanten Intervallen gebraucht und kann deshalb allein nicht dissonant sein.

---

[14]) Als Beispiel moderner Behandlungen des Konsonanz-Dissonanzproblems vgl. H. Helmholtz, Die Lehre von den Tonempfindungen als Physiologische Grundlage für die Theorie der Musik, 2. Abtlg. (2. Auflage, Braunschweig 1865), und Stumpf, Konsonanz und Dissonanz, Beiträge zur Akustik und Musikwissenschaft, Leipzig, 1898 (vgl. weiter unten, S. 10 f.).

[15]) Heinrich Bellermann gibt in seiner Übersetzung und kritischen Ausgabe des „Diffinitorium", Chrysander Jahrbuch I, 81, die folgende Anmerkung über die Anschauung des Tinctoris:
„Der Verfasser nennt hier die Quarte eine Consonanz, obgleich er sie oben in dem Artikel Concordantia nicht mit aufgezählt hat. Es bedarf wohl kaum der Erwähnung, daß die praktischen Musiker seiner Zeit dieselbe stets als eine Dissonanz (nämlich in bezug auf den tiefsten Ton eines Zusammenklanges) angesehen haben. Fast alle gleichzeitigen Schriftsteller zählen sie daher zu den Dissonanzen (z. B. Nicolas Wollick, Opus Aureum Musice, Coeln 1501, — ebenso die Späteren aus der Mitte des 16. Jahrhunderts, wie Glarean u. a.). Daß sie Tinctoris geradezu hier eine Konsonanz nennt, kommt wohl daher, daß er in allen diesen Definitionen der griechischen Überlieferung folgt, wo die Quarte stets als Konsonanz gilt."

[16]) Dodekachordon I, 9.

[17]) Practica Musicae I, 5.

[18]) Practica Musicae III, 5.

[19]) Harmonicorum libri tres, 1. (in Aristoxenes, Harmonicorum Elementorum libri tres) Venedig, 1562.

[20]) De Musica libri quinque, 1. Basel, 1546.

3. Nach ihrer mathematischen Proportion, 4 : 3, muß die Quarte konsonant sein.

4. Die Quarte klingt konsonant, wie jeder dieses für sich auf einer richtig gestimmten Laute beweisen kann.

Trotz seiner Überzeugung, daß die Quarte konsonant ist, erlaubt aber Zarlino ihren Gebrauch im zweistimmigen Kontrapunkt nur in der Synkope.

Im dreistimmigen Kontrapunkt wird die Quarte als Konsonanz mit der Quinte oder der Terz zusammen gebraucht. Mit der Quinte gesetzt, muß sie über der Quinte bleiben, doch darf sie über oder unter der Terz stehen. Diese letzte Möglichkeit, die Quarte unter der Terz zu gebrauchen, unser Quart-Sext-Akkord, kam bei Glarean[21]) und Gafurius[22]) nicht in Frage, da bei ihnen die Quarte über der Terz stehen mußte. Zarlino hält die Quarte über der kleinen Terz oder unter der großen für besser als über der großen und unter der kleinen. Über der kleinen Terz findet er sie noch besser als unter der großen[23]). In der heutigen Sprache heißt das nichts anders als daß der Durdreiklang besser als der Molldreiklang und daß die erste Umkehrung besser als die zweite ist.

In neuerer Zeit hat Karl Stumpf die Frage des Konsonanzbegriffes in verschiedenen Arbeiten[24]) untersucht. Er hat u. a. die Begriffsbestimmungen des Wortes Konsonanz bei den Pythagoräern, Heraklit, Platon, Aristoteles und anderen Schriftstellern des griechischen Altertums behandelt.

In seinen Untersuchungen geht Stumpf sowohl auf die psychologischen wie auf die akustischen Probleme ein, deren Vermengung den jahrhundertelangen Streit über die Quarte erklärt. Seiner Ansicht nach konnte man sich über diese Frage schwer einigen, weil man das „Auflösungsbedürfnis" als das wesentlichste Merkmal einer Dissonanz ansah. Es besteht tatsächlich bei der Quarte ein „psychologisches" Auflösungsbedürfnis. Wenn wir den Zusammenklang c—f allein hören, so sind wir leicht geneigt, f unbewußt für einen „Vorhalt vor e" aufzufassen, weil wir gewöhnt sind, fast alles auf den Dreiklang (in diesem Falle c—e—g) zu beziehen.

Wenn wir dagegen c—f als den obersten Teil eines Vierklanges, F—A—c—f, auffassen, fällt das Auflösungsbedürfnis fort. Diese Auffassung muß aber nach Stumpf erst künstlich hervorgerufen werden, die andere scheint uns näher zu liegen. Das macht es erklärlich, daß man die Quarte im mehrstimmigen

---

[21]) Dodekachordon I, 9.
[22]) Practica Musicae III, 5.
[23]) Ist. III, 60.
[24]) Geschichte des Konsonanzbegriffs, 1. Teil München 1897 und Konsonanz und Dissonanz, Beiträge zur Akustik und Musikwissenschaft, Heft I, 32 ff., Leipzig 1898.

Satz im Gegensatz zum zweistimmigen ohne Bedenken konsonant gebraucht hat.

An einer anderen Stelle[25]) weist Stumpf auf die akustischen Gründe für den Streit um die Stellung der Quarte hin. Wenn man nur diese berücksichtigt, und alle anderen fortläßt (Stumpf spricht dabei von „Tonverschmelzung"), so kommt man ohne weiteres dazu, der Quarte nach dem Grad ihrer Konsonanz den Platz zwischen Quinte und Terz anzuweisen. Die akustische Erklärung kommt also zu dem gegenteiligen Ergebnis wie die psychologische.

4. Vollkommene und unvollkommene Konsonanzen.

Zarlino bezeichnet als vollkommene Konsonanzen die Quarte, die Quinte und die Oktave[26]); unter ihnen ist die Oktave die vollkommenste und die Quarte die am wenigsten vollkommene. Die Prime gilt nicht als Intervall, weil sie nur wie ein geometrischer Punkt wirkt. Da sie nur e i n e n Klang hat, kann sie nicht Abstand zwischen zwei Tönen sein[27]).

Die u n v o l l k o m m e n e n Konsonanzen, die Terz und die Sexte, sind entweder groß oder klein: wenn groß, liegt es in ihrer Natur zu größeren Intervallen fortzuschreiten, wenn klein zu kleineren, wobei sie naturgemäß immer zu vollkommenen Konsonanzen führen[28]).

5. Intervalleinteilung nach der Lage der Ganz- und Halbtöne.

Zarlino unterscheidet zwischen verschiedenen Arten desselben Intervalls, je nach der Lage der Ganz- und Halbtöne, die das Intervall bilden. Von diesem Standpunkt aus erkennt er sieben Arten der Oktave an, die den Tonleitern auf den weißen Tasten des Klaviers entsprechen. Jede von ihnen fängt mit einer anderen weißen Taste an[29]).

Es gibt vier Arten der reinen Quinte: In der ersten liegt der Halbton zwischen den zweiten und dritten Stufen, in der zweiten zwischen den ersten und zweiten, in der dritten zwi-

---

[25]) Neueres über Tonverschmelzung, Beiträge zur Akustik und Musikwissenschaft, Heft II, 2 und 3.

[26]) Ist. III, 6.

[27]) Ist. III, 11.

[28]) Ist. III, 10.

[29]) Ist III, 13.

Diese 7 Oktavengattungen sind die Grundlage der Kirchentöne und kommen sehr früh in die Musiktheorie hinein. Riemann zeigt im 1. Kap. seiner „Geschichte der Musiktheorie", wie diese Oktavengattungen aus der griechischen Theorie durch die Überlieferung des Ptolomaeus und des Boetius in die mittelalterliche Theorie übernommen worden sind und wie sie zum ersten Male in der „Alia Musica" (Gerbert, I, 125) als Grundlage des Skalenbaus der Kirchentöne erklärt worden sind.

schen den vierten und fünften und in der vierten zwischen den dritten und vierten Stufen. Die Quinten D—A und A—E gehören der ersten Art, G—D und C—G der vierten Art, E—H der zweiten Art und F—C der dritten Art an. Die andere Quinte H—F, ist eine diminuierte Quinte und wird deshalb in dieser Einteilung nicht mitgezählt[30]).

Von der Quarte gibt es nur drei Arten, je nachdem der Halbton zwischen den zweiten und dritten, den ersten und zweiten, oder den dritten und vierten Stufen liegt[31]). Dieselbe Einteilung der Quart-, Quint- und Oktavgattungen finden wir schon bei Gafurius[32]) und Tinctoris[33]). Tinctoris behandelt zuerst die Quart- und Quintgattungen und erklärt dann, wie man die Kirchentöne aus den verschiedenen Gattungen der Quarte und Quinte bildet.

Glarean[34]) kennt diese Einteilung nicht nur bei der Quarte und Quinte sondern auch bei der Terz. Zarlino unterscheidet, wahrscheinlich aus Gründen der systematischen Vollständigkeit außer diesen auch noch die gleichen Gattungen bei allen übrigen Intervallen. Er entwickelt die Terzgattungen, indem er eine Art der großen Terz[35]) und zwei der kleinen Terz[36]) angibt.

Er kennt drei Arten der großen Sexte[37]) und drei der kleinen Sexte[38]). Von geschichtlichem Interesse ist die erste Art der großen Sexte. Sie hat den Halbton zwischen den dritten und vierten Stufen, und ihr gehören die Sexten C — A und G — E an, die das Hexachordum naturalis und hexachordum durum des Guidonischen Hexachordsystems bilden[39]). Ähnlich werden die Septimen eingeteilt, von denen es in der natürlichen Lage, d. h. nur auf weißen Tasten, zwei große und fünf kleine gibt[40]).

---

[30]) Ist. III, 13.
[31]) Ist. III, 14.
[32]) Musica practicae I, 5, 6, 7.
[33]) Liber de Natura et Proprietate Tonorum Kapitel 2—10.
[34]) Dodekachordon I, 8.
[35]) Ist. III, 15.
[36]) Ist. III, 16.
[37]) Ist. III, 20.
[38]) Ist. III, 21.
[39]) Die geschichtliche Entwicklung des Hexachords von Guido über Johann De Muris bis zu Tinctoris wird von Lucie Balmer in ihrem Buch „Tonsystem und Kirchentöne bei Johannes Tinctoris", Bern, 1935, 59 ff., ausführlich behandelt. Bei Guido wird die Bezeichnung Hexachord nicht gebraucht, wenn auch die Grundlagen des Systems im „Micrologus", Kapitel II und VII (Gerbert II) und in der „Epistola de Ignotu cantu Michaeli Monacho directa" (Gerbert II. 43—50) zu finden sind. Balmer behauptet (S. 64): „Wann und wie sich die Entwicklung zu eigentlichen Sextengruppen und damit zum Hexachordsystem vollzog, kann nicht genau festgestellt werden." Bei Joh. de Muris in der „Summa Musica" (Gerbert III) finden wir die 7 Hexachorde vollständig dargestellt.
[40]) Ist. III, 21 und 22.

c) STIMMFÜHRUNG.

1. Vorarbeiten.

Nach der Behandlung der Intervalle kommt Zarlino zum Gebrauch der Konsonanzen und Dissonanzen in kontrapunktischen Stücken. Nach dem Muster seiner Vorgänger entwickelt auch er die Regeln, die zur guten Stimmführung, eigentlich dem Hauptproblem des Kontrapunktes, nötig sind. Als Vorarbeiten dienen ihm „Liber de Arte Contrapuncti" des Tinctoris, „Practica Musicae" des Gafurius und Nicola Vicentinos „L'Antica Musica ridotta alla moderna prattica"[41]).

Tinctoris gibt im ersten Buch der „Liber de Arte Contrapuncti" sehr eingehende Beispiele für eine gute Stimmführung von einer Konsonanz zur anderen. Die schlechten und verbotenen Fortschreitungen bringt er nicht. Im zweiten Buch behandelt er die Dissonanzen und den diminuierten Kontrapunkt, und im dritten Buch gibt er acht allgemeine Regeln über den Kontrapunkt. Dieser Teil des Werks bildet eine feine, klare, und ausführliche, wenn auch etwas pedantische Auseinandersetzung der Möglichkeiten der Stimmführung im Kontrapunkt und stellt bei weitem die wichtigste theoretische Arbeit über Kontrapunkt vor den „Istitutioni harmoniche" dar[42]).

Nur das dritte Buch der „Practica Musicae" des Gafurius bezieht sich auf den Kontrapunkt. Im dritten Kapitel dieses Buches stehen acht allgemeine Regeln des Kontrapunktes. Der Rest des dritten Buches spricht von anderen Problemen. Die „Practica Musicae" will mehr eine Erklärung der musikalischen Praxis als eine eingehende Theorie des Kontrapunktes geben.

Nicola Vicentino widmet in seiner „Antica Musica" das ganze zweite Buch des praktischen Teils der Intervallenlehre und der Stimmführung im Kontrapunkt. Die „Antica Musica" ist ganz auf Vicentinos neu erfundenes Instrument, das Erzklavier (Archicembalo), berechnet. Sie versucht, die ganze musikalische Theorie nicht nur auf diatonische, sondern auch auf chromatische und enharmonische Tetrachorde und Tonleitern zu gründen, so daß ihr in der Geschichte der Musiktheorie eine Sonderstellung zukommt.

---

[41]) Eine sehr ausführliche Erörterung dieser wichtigen Schriften des Kontrapunktes befindet sich in Riemanns „Geschichte der Musiktheorie" Kap. 11, S. 310 bis zum Ende und in Kap. 12.

[42]) Im Kirchenmusikalischen Jahrbuch XVIII, 17 ff. im Artikel von Kornmüller über Tinctoris steht der Inhalt des „Liber de Arte Contrapuncti" kurz zusammengefaßt. Die Regeln des 3. Buches werden auf den Seiten 22 und 23 gegeben. Die Gesamtwerke des Tinctoris sind in Coussemaker „Scriptorum di Musica Medii Aevi" Band 4 abgedruckt.

2. Zarlinos Grundsätze.

Im Gegensatz zu allen diesen Arbeiten bieten die „Istitutioni Harmoniche" Zarlinos eine gründliche Darstellung der Kontrapunktlehre des 16. Jahrhunderts. Sie enthalten nicht nur die Regeln, auf denen die Musik der Meister beruht, sondern auch ausführliche Erläuterungen und viele Beispiele. Trotzdem gibt aber Zarlino keine klare und systematische Einteilung der Prinzipien des Kontrapunktes, wie wir sie später finden, sondern nur eine Aneinanderreihung von Einzelheiten. Dadurch wird seine Lehre schwer übersichtlich.

Bevor Zarlino von dem Gebrauch der Konsonanzen und Dissonanzen in kontrapunktischen Stücken spricht, erklärt er, was er eigentlich für wesentlich in einem guten Kontrapunkt hält[43]). Zu allererst, so führt er aus, muß das Thema gut erfunden sein. Zweitens soll der Kontrapunkt hauptsächlich aus Konsonanzen bestehen, während Dissonanzen nur gelegentlich gebraucht werden sollen, und zwar als Durchgangstöne, damit die folgenden Konsonanzen schöner klingen. Die Stimmen sollen in gesetzmäßiger Intervallfolge und mit so viel Abwechslung wie möglich fortschreiten. Jedes Stück muß in einem Kirchenton komponiert (ordinata) werden und darf nicht „disordinata" sein, das heißt, der Komponist darf nie das Tonalitäts- oder „Modalitätsgefühl" überschreiten.

Die letzte Forderung, die an einen guten Kontrapunkt zu stellen ist, lautet: Die Musik hat den Charakter der Worte auszudrücken[44]). In Bezug auf den Ausdruck des Textes sagt er,

[43]) Ist. III 26. „Verro hormai à ragionar del Contrapunto, ma avanti ch'io dia principio à tal ragionamento, fà di bisogna sapere, che in ogni buon Contrapunto, overo in ogn'altra buona Compositione si ricercano molte cose, delle quali se una ne mancasse, si potrebbe dire, che fosse imperfetta. La Prima è il Sogetto, senza il quale si farebbe nulla ..... La seconda è, che sia composta principalmente de Consonanze; dopoi habbia in sè per accidente molte Dissonanze collocate in essa con debiti modi; secondo le Regole, le quali piu abbasso voglio mostrare. La terza è, che le parti della cantilena procedino bene, cioè, che le Modulationi procedino per veri + legitimi Intervalli, che nascono da numeri sonori, acciochè per il mezo loro s'accquisti l'uso delle buone Harmonie. La Quarta conditione, che si ricerca, è: che le Modulationi, e il Concento sia variato, percioche da altro non nasce l'Harmonia, che dalla diversità delle modulationi + dalla diversità delle Consonanze messe insieme con varietà. La Quinta è che la Cantilena sia ordinata sotto una prescritta + determinata Harmonia, ò Modo, ò Tuono, che vogliamo dire, e che non sia disordinata. Et la Sesta e ultima (oltra l'altre, che si potrebbono aggiungere) è: che l'Harmonia, che in essa si contiene, sia talmente accomodata all' Oratione; cio è, alle Parole; che nelle materie allegre l'Harmonia non sia flebile; e per il contrario, nelle flebili, l'Harmonia non sia allegra ...."

[44]) Die Musiker der Renaissancezeit betrachteten die Mißhandlung des Textes in manchen mittelalterlichen Kompositionen als Barbarei, die man überwinden müsse.
Vgl. hierzu P. Raphael Molitor, „Die Nachtridentinische Choralreform zu Rom" I, 120 ff., und 183 ff., Leipzig 1902.

daß man zu freudigen Worten traurige Musik und zu traurigen Worten freudige Musik nicht setzen darf[45]).

Im 27. Kapitel des dritten Buchs der Istitutioni behauptet Zarlino, daß die ganze Schönheit einer musikalischen Komposition auf zwei Ursachen beruhe, dem Hinauf- und Hinuntersteigen der Stimmen in Parallel- oder Gegenbewegung und dem rechten Gebrauch der Konsonanzen an den richtigen Stellen[46]). In diesem Sinne, damit der Schüler lernen kann, wie man einen guten Kontrapunkt komponiert, gibt und erklärt er die Regeln des Kontrapunktes wie folgt:

3. Regeln des einfachen Kontrapunktes.

Jeder Kontrapunkt soll mit einer Prime, einer Quinte, oder einer Oktave anfangen, wenn beide Stimmen gleichzeitig beginnen; sonst darf der Anfang auch aus irgend einer anderen Konsonanz bestehen[47]). Das Ende soll entweder in der Prime oder Oktave stehen, doch gibt er zu, daß viele Komponisten diese Regel nicht sehr streng einhalten[48]). Sonst soll man im Kontrapunkt die Prime möglichst vermeiden und die Oktave nicht zu oft gebrauchen[49]).

Nach diesen einleitenden Vorschriften geht Zarlino im 30. Kapitel zur Behandlung der verminderten und vergrößerten vollkommenen Konsonanzen über. Die verminderten und vergrößerten Oktaven werden als Dissonanz verboten, nicht nur

[45]) Im IV. Buch der „Istitutioni", in den Kapiteln 18—29, in denen Zarlino die Kirchentöne einzeln beschreibt, spricht er unter anderem auch von ihrem Affekt oder Charakter. Jeder Kirchenton bezieht sich auf einen anderen Gemütszustand, und eine in einer bestimmten Tonart geschriebene Musik erregt die dieser Tonart entsprechenden Gefühle oder Stimmungen. Der ionische Kirchenton ist für Tänze geeignet, der dorische ist sehr ernst und feierlich usw. Margarete Kramers Dissertation „Beiträge zu einer Geschichte des Affektbegriffes in der Musik von 1550—1700" Halle 1924, gibt eine eingehende Behandlung der Affektenlehre dieser Zeit. Sie untersucht die damaligen Begriffe der Affektbedeutung des Rhythmus, der Intervalle, der Kirchentonarten und der Tongeschlechter (Tetrachorde).

[46]) Ist. III, 27. „Si debbe sopra 'l tutto haver riguardo (oltro l'altre) à due cose nelle quali (per mio giudicio) consiste tutta la bellezza, tutta la leggiadra + tutta la bontà d'ogni compositione: cioè, à i Movimenti, che fanno le parti della cantilena ascendendo + discendendo per movimenti simili, overo contrarij; + alla Collocatione delle Consonanze à i luoghi proprij nelle harmonie; delle quali cose, con l'aiuto di Dio, intendo ragionarne, secondo che tornerà il proposito; imperoche questo è stato sempre il mio principale intendimento."

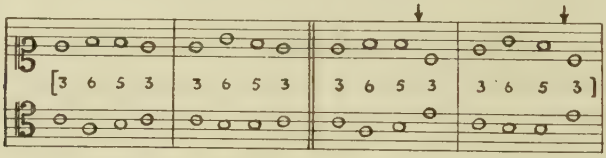
[47]) Ist. III, 28.

[48]) Ist. III, 39. Tinctoris (Liber de Arte Contrapuncti III, 1) erlaubt den Anfang mit unvollkommener Konsonanz, wenn Pausen dem Anfang vorangehen (d. h. wenn der Anfang im Auftakt ist) und auch Terzen oder Dezimen im Schlußakkord im mehrstimmigen Satz. Gafurius (Practica Musica III, 3) findet den Anfang mit einer vollkommenen Konsonanz willkürlich, aber das Ende des Stückes muß in einer Prime, Oktave oder Doppeloktave vor sich gehen.

[49]) Ist. III, 41.

wenn beide Töne des chromatisch veränderten Intervalls zusammen erklingen, sondern so viel wie möglich auch wenn sie im Querstand miteinander stehen, während die verminderte Quinte und der Tritonus, obgleich sie gewöhnlich vermieden werden sollen, doch manchmal gebraucht werden dürfen, besonders die verminderte Quinte im Zusammenklang, wenn sie der großen Terz vorangeht und nach einer Konsonanz folgt, wie in den folgenden Beispielen zu sehen ist. Vom Tritonus gibt Zarlino keine Beispiele.

(1)



[50])

In den zwei ersten Beispielen finden wir den richtigen Gebrauch der diminuierten Quinte nach der Sexte und vor der Terz. In dem dritten und vierten Beispiel zeigt Zarlino, wie man durch Tauschen der Stimmen feststellen kann, ob die Intervalle in einem Querstand schlecht klingen[51]). Die Stimmführung in den beiden ersten Beispielen ist deshalb gut, weil auch beim Tauschen im dritten und vierten Beispiel die einzelnen Stimmen in diatonischen Intervallen weiterschreiten.

In der Behandlung von Konsonanzen derselben Größe in Parallelbewegung weicht Zarlino von Tinctoris und Gafurius ab. Während bei den beiden letzten das Verbot der Aufeinanderfolge zweier Konsonanzen derselben Größe in Parallelbewegung sich nur auf vollkommene Konsonanzen bezieht[52]), gibt Zarlino diese Regel auch für die unvollkommenen Konsonanzen, die Terzen und Sexten, wenn sie von derselben Größe sind[53]). Zwei Terzen oder zwei Sexten werden nachein-

---

[50]) Ist. III, 30. Die in Klammern gesetzten Zahlen sind der Deutlichkeit halber vom Verfasser hinzugesetzt.

[51]) Ist. III, 31. „Questi Intervalli adunque, che nel modulare non si ammettono, si debbono schivare nelle cantilene di maniera, che non si odino per relationi tra le parti: laquel cosa verrà fatta, quando le parti si potranno mutar fra loro con intervalli Harmonici proportionati contenuti nel genere Diatonico: cioè quando da una voce della parte grave, potrà ascender alla seguente della parte acuta per uno spatio legittimo + cantabile: + cosi per il contrario ....."

[52]) Bei Gafurius (Practica Musicae III) heißt diese Regel: „Quae perfectae species ejusdem generis non possunt consequenter et immediate simul ascendendo vel descendendo in cantilena constitui." Tinctoris sagt ausdrücklich (Liber de Arte Contrapuncti III, 2), daß die Parallelbewegung zweier unvollkommener Konsonanzen derselben Größe gut sei. „Per concordantias imperfectas non autem perfectas ejusdem speciei cum tenore ascendere descendereque debemus."

[53]) Ist. III, 29.

ander nur erlaubt, wenn eine groß und die andere klein ist. Dieses merkwürdige Verbot der parallelen Terzen und Sexten scheint auf einer theoretischen Überlegung zu beruhen. Zarlino begründet das alte Verbot der Parallelbewegung der vollkommenen Konsonanzen damit, daß die Harmonie nur das Ergebnis der verschiedenen Elemente sein könnte. Diesen Grundsatz überträgt er nun auch auf die Terzen und Sexten, so daß Parallelbewegungen zweier Stimmen in gleich großen Schritten überhaupt verboten werden. Es handelt sich um eine rein theoretische Konstruktion, die mit der Praxis in Widerspruch stand, die aber in späteren Theoriewerken immer wieder auftaucht[54]).

Zarlino gibt indes auch eine Ausnahme von diesem strengen Verbot: er erklärt die stufenweise Aufeinanderfolge zweier kleiner Terzen oder zweier großer Sexten für erträglich, doch in Sprüngen verbietet er sie ganz[55]). Diese Vorliebe für Verschiedenheit der Intervalle bei Zarlino geht so weit, daß in einer Aufeinanderfolge einer Terz und einer Sexte er es gewöhnlich für besser ansieht, wenn eine groß und die andere klein ist[56]). In Bezug auf die Strenge des Verbots der Konsonanzen gleicher Größe in Parallelbewegung ist Zarlino der Meinung, daß eine Dissonanz oder eine Pause zwischen den betreffenden Konsonanzen nicht genügt, um die Parallelbewegung zu rechtfertigen[57]): Bei Gafurius und Tinctoris, bei denen das Verbot sich nur auf die vollkommenen Konsonanzen bezieht, finden wir die gleiche Strenge in der Durchführung dieser Regel. Gafurius sagt, daß zwischen zwei vollkommenen Konsonanzen gleicher Größe, auch wenn sie nicht in Parallelbewegung sind, wenigstens eine unvollkommene Konsonanz nötig sei, und daß keine Dissonanz, ganz gleichgültig ob kurz oder lang, die Stelle dieser unvollkommenen Konsonanz vertreten könne[58]) Tinctoris möchte am liebsten die vollkommenen Konsonanzen gleicher Größe in Parallelbewegung ganz verbieten, erlaubt sie aber gelegentlich im vier- und fünfstimmigen Satz[59]). Zarlino faßt die Regel auch im mehrstimmigen Satz etwas milder, weil hier die Wirkung nicht nur auf der Verschiedenheit der Konsonanzen, sondern auch auf der der Harmonien beruhe. Aber die parallele Bewegung der Konsonanzen soll grundsätzlich so viel wie möglich vermieden werden[60]).

Unter Verschiedenheit der Harmonie versteht Zarlino den Unterschied zwischen Dur- und Molldreiklang, den er durch

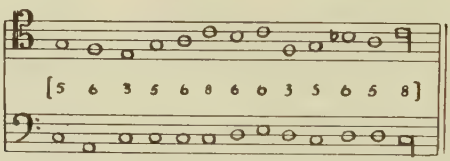
[54]) Vgl. Riemann, Gesch. d. Musiktheorie, S. 405.
[55]) Ist. III, 29.
[56]) Ist. III, 29.
[57]) Ist. III, 48.
[58]) Practica Musicae III, 3, 3. Regel.
[59]) Liber de Arte Contrapuncti III, 2.
[60]) Ist. III, 31.

die Stellung der Terz in der Teilung der Quinte erklärt[61]). Wenn die große Terz unter der kleinen steht, so entsteht die harmonische Teilung der Quinte, unser Durdreiklang, umgekehrt die arithmetische Teilung, unser Molldreiklang. Nach Zarlinos Meinung soll man die harmonische Teilung der Quinte mehr als die arithmetische gebrauchen.

Betreffs der Wiederholung einer Konsonanz findet Zarlino, daß die Stimmen in der Wiederholung ihre Stellen tauschen sollen[62]). Als weitere allgemeine Prinzipien der kontrapunktischen Stimmführung empfiehlt Zarlino vollkommene Konsonanzen auf unvollkommene folgen zu lassen und umgekehrt[63]) und im übrigen Gegenbewegung in den Stimmen soviel wie möglich anzuwenden[64]).

Das folgende Beispiel aus dem 34. Kapitel zeigt eine gute Mischung von vollkommenen und unvollkommenen Konsonanzen. Besonders ist zu bemerken, daß bei den Parallelsexten

(2)



65)

eine Sexte groß, und die andere klein ist. An den beiden Stellen, wo die Bewegung von einer kleinen Sexte zur Terz geht, braucht Zarlino einmal die kleine Terz und einmal die große. Man sieht hier, daß er sein Prinzip der Verschiedenheit der Intervalle nicht konsequent durchführt.

Im 36. Kapitel behandelt Zarlino verschiedene Progressionen in Parallelbewegung. Er versucht hier eine weit ausführlichere Auseinandersetzung dieses Problems als es bei seinen Vorgängern der Fall war. Tinctoris gab zwar im ersten Buch des „Liber de Arte Contrapuncti" viele Beispiele von guten Fortschreitungen von einer Konsonanz zur anderen, aber in dem dritten Buch, wo seine Generalregeln des Kontrapunktes stehen, bezieht er nur die zweite Regel auf Parallelfortschreitungen. Diese werden in unvollkommenen Konsonanzen derselben Größe erlaubt und in vollkommenen verboten.

---

[61]) vgl. die ersten Seiten des 13. Kapitels in Riemanns „Gesch. d. Musiktheorie". Riemann gibt hier eine ausführliche Erklärung des berühmten 31. Kapitels des 3. Buches der „Istitutioni", worin Zarlino nach Riemanns Ansicht zum ersten Male das Prinzip der „Dualen Natur der Harmonie" ausgedrückt hat.

[62]) Ist. III, 32.

[63]) Ist. III, 34.

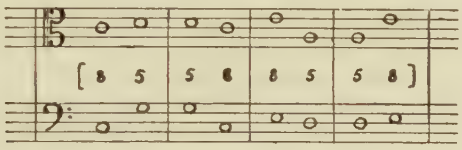
[64]) Ist. III, 35.

[65]) Ist. III, 34.

Gafurius gibt[66]) außer dem Verbot der Parallelfolge vollkommener Konsonanzen gleicher Größe die Erlaubnis zur Aufeinanderfolge zweier vollkommener Konsonanzen, wenn sie nicht von derselben Größe sind, doch weder Tinctoris noch Gafurius haben sich eingehend mit diesem Problem beschäftigt.

Zarlino ist der erste, der die Aufeinanderfolge zweier vollkommener Konsonanzen verschiedener Größe in Parallelbewegung, wie z. B. einer Quinte und einer Oktave behandelt. In einer solchen Fortschreitung soll eine Stimme stufenweise gehen und die andere springen. Zarlino nennt die folgenden Beispiele alle gut, doch das gleichzeitige Absteigen der beiden Stimmen hält er für besser als das gleichzeitige Aufsteigen.

(3)

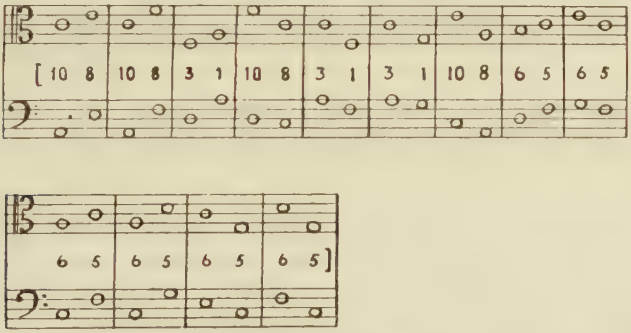


[67])

Im zweistimmigen Kontrapunkt verbietet Zarlino das Parallelspringen von einer unvollkommenen Konsonanz zu einer kleineren vollkommenen Konsonanz, z. B. von der Dezime zur Oktave oder von der Terz zur Prime, erlaubt aber deren Parallelbewegung aufwärts, jedoch nicht abwärts, sobald eine Stimme stufenweise geht. Die Parallelbewegung von der Sexte zur Quinte gestattet er überhaupt nicht. Zarlino schränkt diese Verbote ein, indem er der Erfahrung die Entscheidung überläßt, ob diese Fortschreitungen dem Ohr angenehm sind oder nicht[68]).

Obwohl Zarlino das duale Wesen der Harmonie erkannte, zeigen die folgenden Beispiele, die die verbotenen Progressionen

(4)



[69])

[66]) Practica Musicae III, 3. [67]) Ist. III, 36.

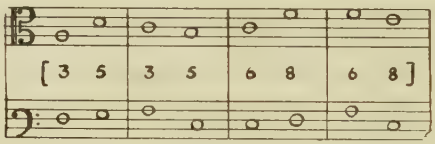
[68]) Ist. III, 36. „Quando poi siano grati questi movimenti all' Udito, l'Esperienza maestra delle cose per via del senso ce lo manifesta, essendo, che la Natura hà in odio le cose senza proportione et senza misura et si diletta de quelle c'hanno tra loro convenienza."

[69]) Ist. III, 36.

von unvollkommenen Konsonanzen zu kleineren vollkommenen Konsonanzen darstellen, einen Gedankengang, der die Begriffe der Dur- und Molltonarten nicht kennt. Viele von diesen Fortschreitungen sind nur Sprünge innerhalb eines Dur- oder Molldreiklanges.

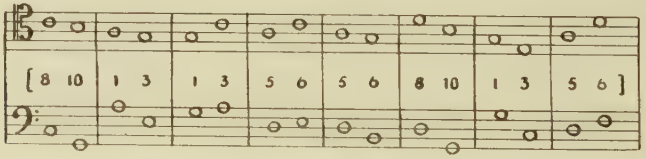
Die Fortschreitung von einer unvollkommenen Konsonanz zu einer g r ö ß e r e n vollkommenen Konsonanz, aufwärts oder abwärts, ist erlaubt, wenn eine Stimme stufenweise geht. Wenn man zur Oktave übergeht, muß die stufenweise Fortschreitung der einen Stimme ein Halbton sein. Die folgenden Beispiele zeigen, wie man von einer unvollkommenen Konsonanz zu einer größeren vollkommenen Konsonanz übergehen soll.

(5)



[70])

Wenn man von einer vollkommenen Konsonanz zu einer unvollkommenen weitergehen will, so muß man stets beachten, daß eine Stimme stufenweise gehen soll. In diesem Falle macht Zarlino eine Ausnahme von der Regel der stufenweisen Fortschreitung in einer Stimme, indem er hier auch die sprungweise Bewegung von einer Konsonanz zur anderen erlaubt, falls eine Stimme nicht mehr als eine kleine Terz springt. Wir sehen in den folgenden Beispielen, die gute Fortschreitungen zeigen, daß man von der Quinte zur Sexte in Parallelbewegung ruhig übergehen kann, obgleich das umgekehrte früher verboten wurde (S. 19).

(6)

[71])

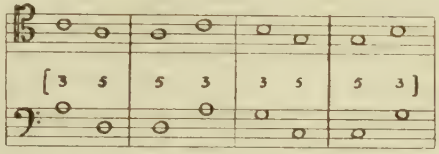
Der Sprung von einer großen Terz in der oberen Stimme und einer Quinte in der unteren Stimme (wenn man von der großen Terz zur Quinte geht, oder umgekehrt) wird als gut angesehen. Dieselbe Bewegung mit dem Sprung der kleinen Terz ist selbstverständlich auch brauchbar. In anderen Fortschreitungen findet Zarlino den Sprung der großen Terz, besonders abwärts, schlecht. Die folgenden Beispiele zeigen diese Bewe-

[70]) Ist. III, 36.
[71]) Ist. III, 36.

gung von der Terz zur Quinte und umgekehrt, die beiden ersten mit Sprung der kleinen Terz in der oberen Stimme, die beiden letzten mit Sprung der großen Terz.

Weitere Progressionen der Konsonanzen in Parallelbewegung erörtert Zarlino nicht, weil er es für unmöglich hält, alle Arten der Intervallengänge zu zeigen.

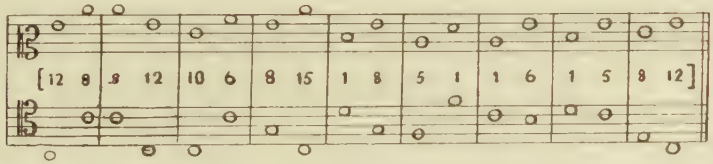
(7)



[72])

Die Frage der guten und schlechten Sprünge[73]) wird von Zarlino nicht eingehend behandelt. Wie wir gezeigt haben (S. 20), schätzt er im allgemeinen den Sprung der großen Terz, besonders abwärts, nicht. Er warnt im 37. Kapitel des dritten Buches der „Istitutioni" vor zu großen Sprüngen, Oktaven, Quinten, Quarten und „dergleichen", in Gegenbewegung sowie in Parallelbewegung, sobald dadurch ein zu großer Abstand zwischen den Stimmen entsteht. Den Hauptwert legt er aber nicht auf das Vermeiden der Sprünge, sondern auf eine möglichst stufenweise Bewegung der einzelnen Stimmen[74]). In dem weiter unten stehenden Beispiel sehen wir Sprünge, die Zarlino verbietet: es sind die Sprünge der Oktave, Quinte, Quarte und „anderer ähnlicher Bewegungen", die seiner Ansicht nach die Stimmen zu sehr auseinanderbringen. Wenn wir diese Sprünge mit denen der guten Beispiele auf S. 20 vergleichen, so sehen wir, daß es nicht die Sprünge der Quinte, Quarte usw. an sich sind, die Zarlino vermeiden will; vielmehr sind sie nur dann schlecht, wenn sie die Stimmen zu weit auseinanderbringen.

(8)



[75])

[72]) Ist. III, 36.

[73]) Ist. III, 37.

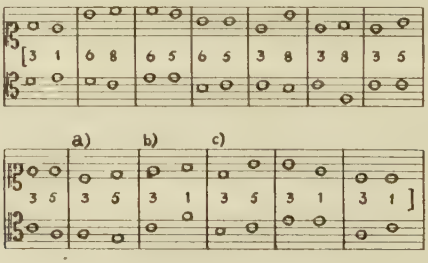
[74]) Ist. III, 37. „Sopra ogn'altra cosa dobbiimo avertire, che le Parti delle cantilene, non solo quando ascendono insieme, ò discendono: ma etiando si muovono in diverse parti, procedino più che sia possibile per Gradi, e si debbe fare, che l'una parte non molto s'allontani dall'altra con Salti, come quando l'una procedesse per salto d' Ottava, l'altra per salti di Quinta ò di Quarta, o per altri simili movimenti . . ."

[75]) Ist. III, 37.

Seine Abneigung gegen diese Sprünge beruht sicher darauf, daß hierdurch das melodische Element in der Stimmführung zerstört wird. Jede einzelne Stimme soll eine ungestörte Linie bilden, auffällige Sprünge sind dem rein „linearen" Denken zuwider.

Im 36. Kapitel behandelt Zarlino ein sehr wichtiges Prinzip der kontrapunktischen Stimmführung: Wenn man von einer Konsonanz zur anderen fortschreitet, besonders von einer unvollkommenen zu einer vollkommenen, soll man am besten und natürlichsten zur nächsten fortschreiten. Dieser Begriff der „NÄHE" in Bezug auf Konsonanzen ist erst im Jahre 1274 durch Marchettus von Paduas Schrift „Lucidarium musicae planae" in die Musiktheorie gekommen[76]). Zarlino ist noch voll von seiner Richtigkeit überzeugt. Dieser Begriff der „Nähe" bedarf weiterer Erklärung. Zarlino sagt ausdrücklich, daß er nicht bedeutet, daß man von der Prime zur Terz, von der Terz zur Quinte, von der Quinte zur Oktave und umgekehrt gehen soll. Es handelt sich vielmehr um Fortschreitungen zwischen unvollkommenen und vollkommenen Konsonanzen. Beide unvollkommenen Konsonanzen, die Terz und die Sexte, sind zweierlei Art, groß und klein. In den Fortschreitungen haben die großen die Tendenz zu noch größeren Intervallen, die kleinen zu noch kleineren Intervallen weiterzugehen.

Daher soll man beim Übergang von einer Sexte zur Oktave die große Sexte anwenden und nicht die kleine; dagegen braucht man die kleine Sexte, wenn man von der Sexte zur Quinte geht. Mit der Terz ist es ähnlich. Die große Terz wird vor der Quinte oder Oktave gebraucht, und die kleine Terz vor der Prime. In den folgenden Beispielen, die Zarlino „movimenti buoni" nennt, sehen wir, außer in den Fortschreitungen a, b und c, Anwendungen dieses Prinzips in den Fortschreitungen von unvollkommenen zu vollkommenen Konsonanzen.

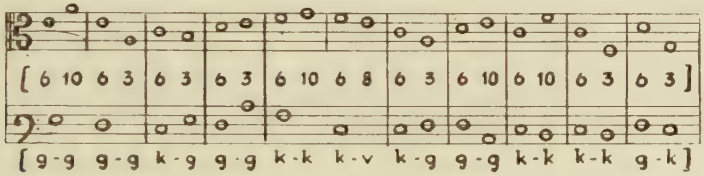
(9)

[77])

[76]) Riemann, Geschichte der Musiktheorie, S. 415, und Marchettus von Padua, Lucidarium musicae planae, Tractatus V, Kap. II, in Gerbert, Scriptores, III, 80 f.

[77]) Ist. III, 38.

Bei a) und c) erwarten wir nach dem Prinzip der Nähe die große Terz und bei b) die kleine Terz, sehen aber, daß bei der Terz diese Regel nicht immer anwendbar ist. Bei a), wo die Terz zur Quinte in Gegenbewegung geht, muß man die kleine Terz nehmen, um den Tritonus im Querstand zu meiden. Wenn die Terz zur Prime in Parallelbewegung geht, während eine Stimme sekundenweise schreitet und die andere eine Quarte springt, wird die große Terz gesetzt wie bei b). Bei c), wo eine Stimme springt und die andere stufenweise geht, wird die kleine Terz vor der Quinte gebraucht[78]).

Zarlino hält dieses Prinzip für weniger bindend, wenn man von einer vollkommenen zur unvollkommenen Konsonanz geht; auch behauptet er, daß es nicht immer möglich sei, diesem Prinzip zu folgen. Bei Fortschreitungen von einer unvollkommenen Konsonanz zur andern ist diese Regel nur selten durchführbar und oft sogar nicht anzuraten. Deshalb führt Zarlino einige Beispiele an, wie man von einer Terz oder Sexte zu andern Konsonanzen gelangen kann. Seine eigene Regel befolgt er in der Mehrzahl der Fälle nicht, doch zeigt er bei jeder Fortschreitung, wie sich eine von den beiden Stimmen stufenweise bewegen muß.

(10)

4. Regeln des diminuierten Kontrapunkts.

Im Gebrauch der Dissonanzen weicht Zarlino von Tinctoris und Gafurius in wesentlichen Zügen nicht ab[79]). Ebenso wie seine Vorgänger findet er den Gebrauch der Dissonanzen im Einfachen Kontrapunkt, Note gegen Note, schlecht. Im diminuierten Kontrapunkt aber, der aus Noten verschiedener Länge besteht, ist der vernünftige Gebrauch der Dissonanzen wünschenswert. Schon im 27. Kapitel des dritten Buches der „Istitutioni" betont Zarlino den Wert der Dissonanzen für das Verschönern des Kontrapunkts, und im 42. Kapitel kommt er auf ihren Gebrauch ausführlicher zurück.

Auf dem schwachen Teil einer Semibrevis werden Dissonanzen nur durchgehend („per accidente") in stufenweisen Fort-

[78]) vgl. S. 20 das erste Beispiel von einer Terz zur Quinte. Dort finden wir in ähnlicher Stelle eine große Terz.

[79]) vgl. Tinctoris, „Liber de arte contrapuncti" II 23—34 und Gafurius, „Practica Musicae" III 4.

schreitungen angewandt, auf dem Hauptteil nur in der Synkope[80]). Betrachten wir zuerst die Behandlung der durchgehenden Dissonanzen.

Wenn gegen eine Semibrevis zwei Minimen gesetzt werden, sollen beide konsonant sein, weil sie auf die Hauptteile der Semibrevis, die dem Nieder- und Aufschlag des Taktes entsprechen, fallen. Aber manchmal darf die zweite Minime, die auf den Aufschlag kommt, dissonant sein, sofern die Bewegung stufenweise fortschreitet[81]). Wenn vier Semiminimen gegen eine Semibrevis gesetzt werden, müssen die, die auf dem Nieder- und Aufschlag kommen, die erste und die dritte, konsonant sein, während die anderen (obgleich sie am besten auch konsonant gesetzt werden) dissonant sein dürfen, sobald die Bewegung stufenweise geht. Wenn sie springen, müssen sie auf alle Fälle konsonant sein.

Das folgende Beispiel ist ein Thema in der fünften (bei Zarlino phrygischen, nicht lydischen) Tonart mit zwei Kontrapunkten, der erste steht über, der zweite unter dem Thema, jeder ist einzeln mit dem Thema zu singen. Es bildet ein gutes Muster für den, nach Zarlino, richtigen Gebrauch der Dissonanzen im zweistimmigen Kontrapunkt. Man beachte, daß in beiden Kontrapunkten keine Dissonanzen zusammen mit dem Nieder- oder Aufschlag der Noten des Themas kommen, außer im vorletzten Takt in der Synkope, und man beachte auch, daß in der kontrapunktierenden Stimme jede Dissonanz in einer stufenweisen Fortschreitung steht.

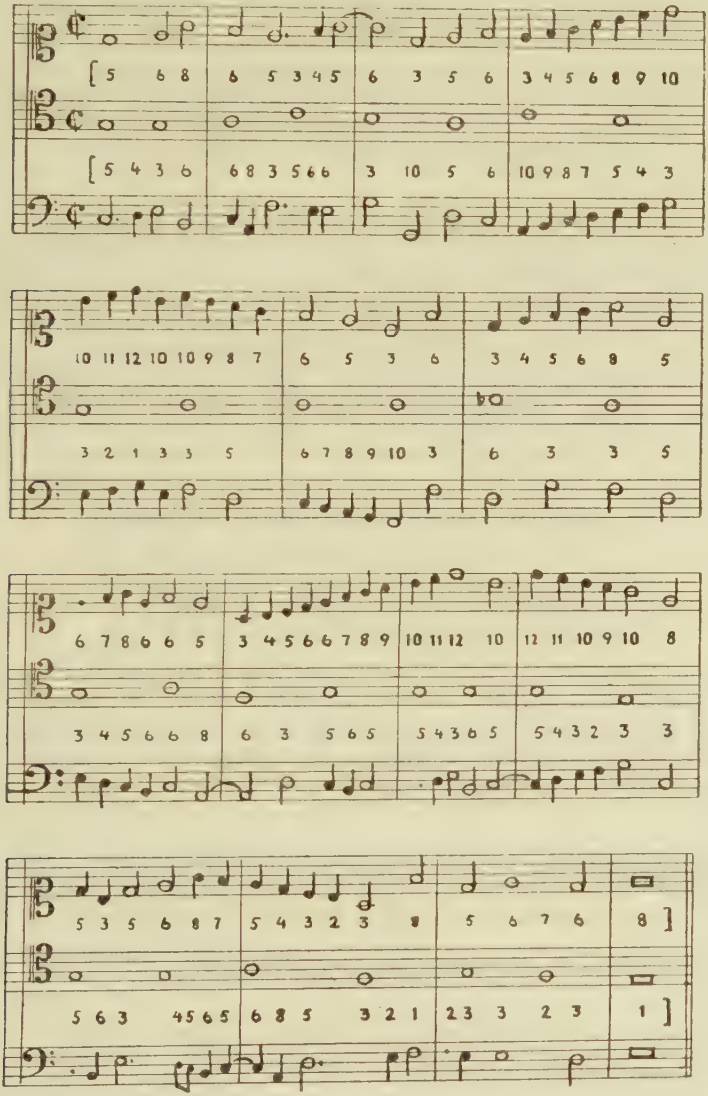
Im Original ist dieses Beispiel, wie gewöhnlich bei Zarlino, nicht in Partitur gesetzt. Es ist hier nach dem Muster der

---

[80]) Dr. Knud Jeppesen hat in seinem Buche „Der Palestrinastil und die Dissonanz", Leipzig 1925, den Gebrauch der Dissonanzen in der kontrapunktischen Chormusik des 16. Jahrhunderts unter besonderer Berücksichtigung der Musik Palestrinas ausführlich behandelt. Seine Schlüsse, die er aus der praktischen Musik gezogen hat, stimmen vollkommen mit der Auffassung Zarlinos überein. Auf S. 14 sagt er: „Wenn man nämlich in der mensurierten Chormusik des 15. und 16. Jahrhunderts vom Anfang einer Komposition die Halbnoten abzählt, zeigt es sich — um so auffälliger, je mehr man sich dem Höhepunkt des Palestrinastils nähert — als eine so gut wie nie vernachlässigte Regel, daß die Dissonanzen immer auf die ungrade Zahl der Halbnoten (was wir die schwachen Zeiten nennen) fallen. Ausnahmen bilden nur die Synkopendissonanzen, die mit ebenso großer Regelmäßigkeit auf der graden Zahl der Halbnoten stehen".

[81]) In den Schlußbemerkungen seines Buches, „Der Palestrinastil und die Dissonanz", betont Dr. Jeppesen die Wichtigkeit der stufenweisen Fortschreitung der Dissonanzen in der Musik des 16. Jahrhunderts. S. 265: „Der Dreiklang wird so intensiv gehört, daß man fordert, daß alles, was gegen ihn streitet, die zwingendste linienmäßige Motivierung haben muß, kurz gesagt: melodische Geschlossenheit, schrittweise Bewegung. Hierauf beruht die strenge Durchführung des Gesetzes der sekundweisen Ein- und Weiterführung der Dissonanzen: das Grundgesetz des Palestrinastils".

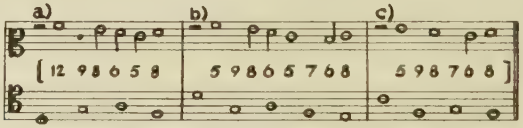
„Compositionsregeln" von Sweelinck[82]), in denen wir Abschriften von diesem und vielen anderen Beispielen von Zarlino finden, in Partitur geschrieben.

(11)

[82]) Jan Pieterszon Sweelinck war ein Schüler Zarlinos, und der Inhalt seiner „Compositionsregeln" stammt zu einem sehr großen Teil aus Zarlinos „Istitutioni harmoniche". Viele Beispiele bei Sweelinck sind einfach aus den „Istitutioni" abgeschrieben. In Hermann Gehrmanns kritischer

Aus diesem Beispiel sehen wir, außer den durchgehenden Dissonanzen auf der leichten Zeit der Semibrevis, Dissonanzen im vorletzten Takt auf dem Niederschlag der Semibrevis. Diese stehen auf dem zweiten Teil von S y n k o p e n. Bei Zarlino werden Dissonanzen auf der schweren Zeit der Semibrevis — aber nur in Synkopen — gutgeheißen. Das wichtigste bei einer Synkope ist die Auflösung, die durch eine Konsonanz erfolgen muß, wobei die synkopierte Note stufenweise zur nächsten Konsonanz absteigt. Diese auflösende Note darf weiter nur dann an eine folgende Synkope gebunden werden, wenn diese wieder dissonant ist.

Die folgenden Beispiele zeigen richtige Auflösungen von Synkopen. Die synkopierte Note steigt immer stufenweise ab, und die Auflösungsnote wird nie zu einer folgenden Konsonanz in Synkope gebunden. In Beispiel a) wird die None durch die Oktave aufgelöst. Beispiel b) zeigt außer dieser Auflösung auch die der Septime durch die Sexte. In Beispiel c) ist die Oktave, die die None auflöst, zu einer anderen Synkope gebunden. Diese Bindung ist gut, weil die zweite Synkope dissonant ist.

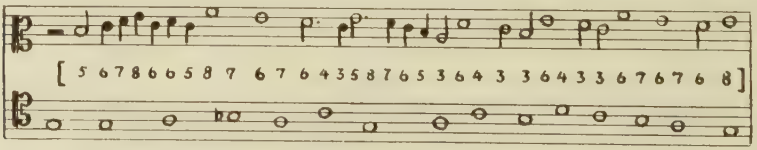
(12)



[83])

Im folgenden Beispiel sind die Septime durch die Sexte und die Quarte durch die Terz mehrere Male aufgelöst. Obgleich Zarlino früher die Quarte für konsonant erklärt hatte[84]), erlaubt er deren Gebrauch im zweistimmigen Kontrapunkt nur in der Synkope und als Dissonanz.

(13)



[85])

Ausgabe der „Compositionsregeln" (Sweelinck: Gesamtausgabe, Band X. Leipzig, Breitkopf u. Härtel, 1901) erscheinen alle diese Beispiele in Partitur. Dieses Beispiel steht im § 36. In den §§ 37 und 38 finden sich ähnliche Beispiele des richtigen Gebrauchs der Dissonanzen als Durchgangstöne im diminuierten Kontrapunkt, die auch aus den Istitutioni III Kapitel 42 stammen. Vgl. auch S. 68 ff.

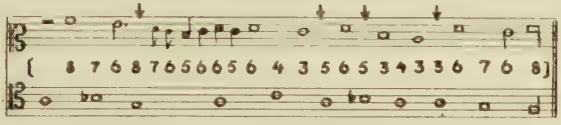
[83]) Ist. III 42.

[84]) vgl. oben S. 9 f.

[85]) Ist. III 42.

In dem nächsten Beispiel werden die Synkopen, wie Zarlino schreibt, nicht mit „feiner Anmut" gebracht, weil die Auflösungsnoten wiederholt mit folgenden konsonierenden Synkopen gebunden sind. Die schlechten Bindungen sind mit ⌇ gezeichnet.

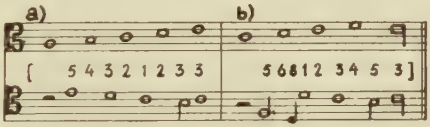
(14)



[86])

Gewöhnlich folgt auf die synkopierte Sekunde die Terz, auf die Quarte auch die Terz, und auf die Septime die Sexte, aber es ist auch möglich, daß die Sekunde in die Prime, die None in die Oktave, und die Quarte in die diminuierte Quinte aufgelöst werden. Im folgenden Beispiel a), in dem die Stimmen sich kreuzen, ist die Sekunde einmal durch die Prime und einmal durch die Terz aufgelöst. Beispiel b) zeigt wieder die Auflösung der Sekunde durch die Terz und außerdem die der Quarte durch die diminuierte Quinte, die ihrerseits zur großen Terz weitergeht.

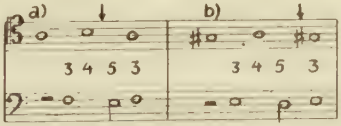
(15)



[87])

Die Auflösung der synkopierten Quarte zur diminuierten Quinte und weiter zur großen Terz, wie am Schlusse dieses Beispiels, nennt Zarlino „gut". Doch wird die reine Quinte in dieser Fortschreitung, wenn sie nach dem Tritonus oder mit dem Tritonus im Querstand steht, nicht als „gut" bezeichnet. Im folgenden Beispiel a) folgt die reine Quinte auf den Tritonus; im Beispiel b) steht sie mit dem Tritonus im Querstand. Zarlino findet beide schlecht.

(16)



Zarlino hält es für notwendig, im diminuierten Kontrapunkt auf jedem Nieder- und Aufschlag der Semibrevis Bewegung in

[86]) Ist. III 42.
[87]) ibid.

einer Stimme zu haben[88]). Es ist aber nicht erforderlich, daß das Thema aus Semibreven bestehe, sondern Thema ebenso wie Kontrapunkt können auch diminuiert sein. Im 43. Kapitel des dritten Buchs der „Istitutioni Harmoniche" gibt Zarlino zwei Beispiele, in denen beide Stimmen diminuiert sind. Sie werden hier nicht wieder gegeben, da sie nichts neues über die Behandlung der Dissonanzen enthalten.

d) KADENZEN ODER KLAUSELN.

Das 51. Kapitel des 3. Buchs der Istitutioni harmoniche geht über zu den Kadenzen oder Klauseln. In der Musik vor 1600 sind die Kadenzen nicht harmonische Akkordschlüsse, sondern Schlußformeln einer einzelnen Stimme, zu denen man in den anderen Stimmen kontrapunktische Bewegungen setzen kann. Auch die Begleitung ist in der Regel in festen Formeln geschrieben. Nach Riemann[89]) gehen die Anfänge der Kadenzlehre bis ins 12. Jahrhundert zurück zu den Unterscheidungen von Apertum und Clausum (Overt und Clos)[90]) „etwa unserem Halbschluß und Ganzschluß entsprechend, die Teilschlüsse auf der Finalis (Clausum) oder einem ihrer Nachbartöne (Apertum). Die im 14. Jahrhundert bereits zu stereotypen Formeln entwickelten Klauseln des mehrstimmigen Satzes stellen dem schließenden, fallenden Sekundschritt des Tenors (Tenorklausel) einen steigenden Sekundschritt des Diskants gegenüber (Diskantklausel)"[91]).

Diese Kadenzformeln sind noch in der mehrstimmigen Musik des 16. Jahrhunderts im Gebrauch und spielen eine große Rolle in der Kontrapunktlehre. Zarlino vergleicht die Kadenzen mit den Punkten im Satzbau. Sie bezeichnen eine Ruhe in den Stimmen, die zu dem Sinn der Worte paßt, und sie sollen nur an den Stellen gebraucht werden, wo der Satz oder ein Teil des Satzes zu Ende kommt, d. h. da, wo man Punkte

---

[88]) Ist. III, 42 . . . „fa dibisogno, che si oda almeno una parte, che faccia movimento, si nel battere, come anco nel levare della Battuta".

[89]) Musiklexikon, Artikel Kadenz.

[90]) Diese Ausdrücke finden sich zuerst bei Wooldridge, Early English Harmony, London 1897, Pl. 42.

[91]) Vgl. Riemann: Gesch. d. Musiktheorie, das Kapitel über das Klauselwesen der Kirchentöne, 380 ff. Riemann bringt einen geschichtlichen Bericht über die Entwicklung der Kadenz im Mittelalter, ohne ihr eigentliches Wesen zu erklären. Über Ursprung und Wesen der Kadenz gibt erst die vergleichende Musikwissenschaft grundlegende Erkenntnisse. Nach meiner Ansicht sind die Kadenzen aus festen melodischen Formeln entstanden, wie sie in der Musik jedes Volkes in einem frühen Entwicklungsstadium vorkommen.

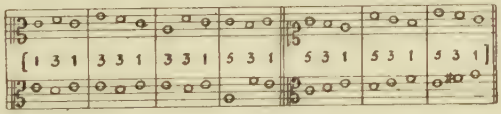
oder Kommata braucht. Sätze im Text und Kadenzen in der Musik müssen zusammen enden.

Zarlino hält die Kadenzen in Kantilenen für äußerst notwendig. In Stücken, in denen sie nicht richtig oder ungenügend vorkommen, findet er, daß etwas wesentliches und schönes fehlt. Im canto fermo bezieht sich die Kadenz nur auf eine Stimme, im canto figurato hingegen auch auf andere Stimmen.

Die Kadenzen im canto figurato sind entweder vollkommen und enden in der Prime oder Oktave, oder sie sind unvollkommen und schließen in der Quinte, in der Terz oder einem anderen Intervall. Kadenzen können auch „semplici" oder „diminuite" sein. Die „semplici" sind diejenigen, in denen die Stimmen nur aus Konsonanzen und aus Noten gleicher Länge bestehen, während die „diminuite" Dissonanzen und verschiedene Figuren, hauptsächlich Synkopen enthalten. In seiner Behandlung der vollkommenen und unvollkommenen Kadenzen spricht Zarlino in jedem Fall einzeln von den einfachen und diminuierten Kadenzen, obgleich die Prinzipien der Intervallenfolge gleich sind, nur daß in den diminuierten Kadenzen durch die Synkopen und Figurierungen neue Intervalle, die in dem bloßen Gerüst der einfachen Kadenzen nicht vorhanden sind, hinzukommen.

Die vollkommenen Kadenzen werden zuerst behandelt, und von dieser zuerst diejenigen, die in der Prime schließen. Diese Kadenzen sollen als vorletztes Intervall die kleine Terz haben, die in Gegenbewegung in die Prime weiter führt, eine Stimme durch einen Halbton, die andere durch einen Ganzton laufend. Die kleine Terz wird vor der großen Terz bevorzugt, weil sie die der Prime am nächsten liegende Konsonanz ist. In den folgenden Beispielen der einfachen vollkommenen Kadenzen in

(17)



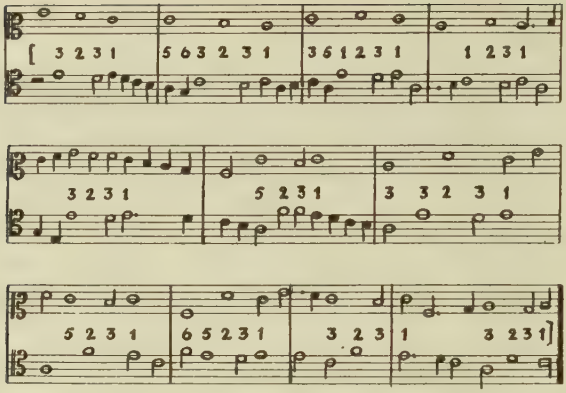
[92])

der Prime sehen wir als vorletztes Intervall immer die kleine Terz, die sich in die Prime in Gegenbewegung auflöst.

Das folgende Stück, das in jedem Takt eine diminuierte vollkommene Kadenz in der Prime enthält, bleibt in jeder Kadenz dem angeführten Prinzip treu: vor der kleinen Terz kommt die synkopierte Sekunde und die Terz geht weiter in die Prime.

[92]) Ist. III, 51.

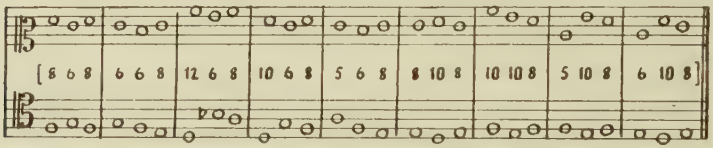
(18)



[93])

In den vollkommenen Kadenzen, die in der Oktave schließen, erwartet man als vorletztes Intervall die große Sexte. In den von Zarlino gegebenen Beispielen findet man daneben aber auch die kleine Dezime. Dieses letzte Intervall wird bei der Besprechung der Kadenzen, die in der Oktave schließen, nicht erwähnt, wahrscheinlich, weil die kleine Dezime vor der Oktave dieselbe ist, wie die kleine Terz vor der Prime. In den folgenden Beispielen sehen wir die einfachen vollkomme-

(19)



[94])

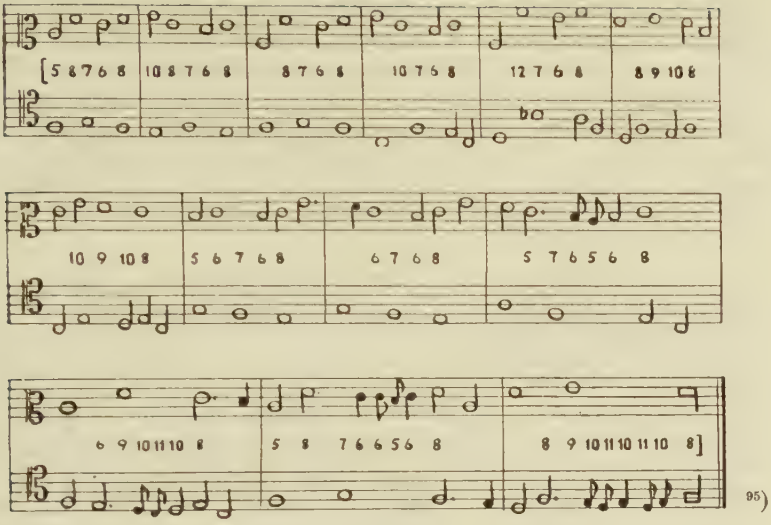
nen Kadenzen in der Oktave. Das vorletzte Intervall ist entweder die große Sexte oder die kleine Dezime. Die Auflösung in die Oktave geschieht immer in Gegenbewegung.

In den diminuierten vollkommenen Kadenzen in der Oktave erklingt vor der großen Sexte die synkopierte Septime bzw. vor der kleinen Dezime die synkopierte None. Das nun folgende durchlaufende Stück bringt in jedem Takt eine solche Kadenz, und die vier letzten Kadenzen zeigen in den Auflösungen der Synkopen melodische Verzierungen.

---

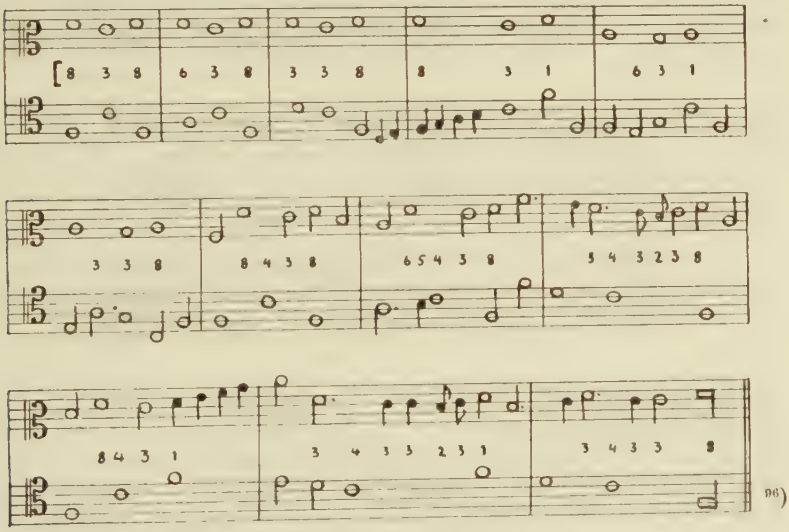
[93]) Ist. III, 51.

[94]) Ist. III, 51.

(20)

95)

Es gibt auch vollkommene Kadenzen, in denen die große Terz das vorletzte Intervall bildet. Diese Kadenzen können entweder in der Prime oder in der Oktave schließen, indem die obere Stimme eine kleine Sekunde bringt und die untere Stimme entweder eine Quarte zur Prime hinauf oder eine Quinte zur Oktave hinunter springt. Diese Art der Kadenz

(21)



96)

95) Ist. III, 51.
96) Ist. III, 51.

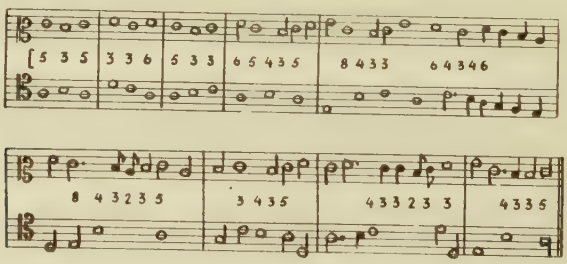
findet Zarlino weniger gut als die zwei ersten Arten, und er schlägt vor, sie lieber in der Mitte des Stückes als an den Schluß zu setzen. Da Zarlino rein melodisch und nicht in Akkorden denkt, sieht er diese Kadenz, die das Gerüst unserer Dominant-Tonica-Kadenz bildet, für ungeeignet zum Abschluß des Stückes an. Das vorstehende Stück zeigt einfache und diminuierte Kadenzen mit der großen Terz als vorletztem Intervall.

In den diminuierten Kadenzen kommt die synkopierte Quarte vor der großen Terz.

Die unvollkommenen Kadenzen sind die, die in der Quinte, in der Terz oder in einem anderen Intervall enden. In den unvollkommenen Kadenzen ist die Terz immer als vorletztes Intervall zu nehmen. Bei den Kadenzen, die in der Quinte enden, wird die kleine statt der großen Terz als vorletztes Intervall gesetzt, um den Tritonus im Querstand zu vermeiden. Für diese Kadenzen, weil sie unvollkommen sind, gilt der Satz „Fuggir la Cadenza"; Sie sind meistens nur in der Mitte des Stückes zu gebrauchen. Damit der Schluß wirklich vollkommen wird, soll man am Ende eines Satzes am besten nur vollkommene Kadenzen schreiben.

Zarlino hält es für unnötig, besondere Regeln über die unvollkommenen Kadenzen zu geben, führt aber einige Beispiele für ihren richtigen Gebrauch an. Wir finden da unvollkommene Kadenzen in der Quinte, in der Sexte und in der Terz. Das vorletzte Intervall ist immer die Terz, vor der Quinte die kleine Terz, sonst die große oder die kleine. Als Intervall vor der Terz in den diminuierten Kadenzen sehen wir immer die synkopierte Quarte.

(22)



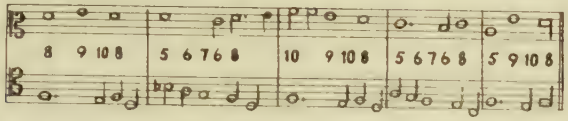
[97])

Das folgende Notenbeispiel enthält in jedem Takt eine diminuierte Kadenz, in der statt der semibrevis die semibrevis mit Punkt gesetzt wird. Obgleich Zarlino diese Kadenzen nicht schlecht nennt, findet er sie doch nicht voll befriedigt; seiner Ansicht nach fehlt ihnen ein gewisses etwas, was zu einer Kadenz gehört, und er glaubt, daß jeder, der diese Kadenzen

[97]) Ist. III, 51.

hört und prüft, mit ihm übereinstimmen würde. Er gibt den Rat, sie nur unter dem Zwang der Notwendigkeit zu gebrauchen[98]).

(23)



[99])

Erst im vierten Buch der „Istitutioni Harmoniche" erklärt er, auf welchen Noten in jeder Kirchentonart die Kadenzen am besten stehen sollen. Nach seiner Anschauung gibt es zwei Arten von Kadenzen, regelmäßige (regolari) und unregelmäßige (irregolari). Die regelmäßigen Kadenzen enden in den zwei äußersten Noten der Tonart, in der Note, die die Tonart in ihre Quinte und Quarte teilt, und in der Note, die die Quinte in ihre große und kleine Terz teilt. Die unregelmäßigen Kadenzen sind die, die in allen anderen Noten der Tonart enden[100]).

Im 18. Kapitel des vierten Buches fängt Zarlino an, jede Kirchentonart einzeln zu behandeln und widmet jeder Tonart ein Kapitel für sich. Er beschreibt den Charakter jeder Tonart, gibt die regelmäßigen Kadenzen an und fügt, wo es wünschenswert erscheint, weitere Erörterungen hinzu.

Bei der Aufzählung der Kirchentöne fängt Zarlino mit der ionischen an und zählt zwölf auf, nach Glareans Beispiel (der indes mit der dorischen beginnt). Die folgende Tabelle zeigt die richtigen Noten für die regelmäßigen Kadenzen:

---

[98]) Ist. III, 51. „Non voglio etiandio restar di ire, che i Prattici sogliono usare alle volte nelle Cadenze, + in altri luoghi ancora, in vece della Semibreve sincopata la Semibreve col punto, che sia dissonante; usando poi quelle circonstanze, che convengono alla Cadenza + alla Sincopa posta in cotal modo. Et benche cotal cosa sia tollerata, non dimeno non sodisfà à pieno il sentimento. La onde essortarei il Compositore à non far simil passagi molto spesso nelle sue compositioni, se non sforzato da necessità; percioche (secondo 'l mio giudicio) parmi, che non siano da esser poste nel numero delle Cadenze; massimamente non osservando tutto quello, che ricerca la Cadenza; come ogn'uno potrà giudicare, dopo c'havra uditi + essaminati i seguenti essempi".

[99]) Ist. III, 51.

[100]) Ist. IV, 18. „Le Regolari sono quelle, che sempre si fanno ne gli estremi suoni, o Chorde delli Modi; + dove la Diapason in ciaschedun Modo harmonicamente, overo arithmeticamente è mediata, o divisa dalla Chorda mezana; le quali Chorde sono le estreme delle Diapente + della Diatessaron; nelle quali è divisa da una Chorda mezana in un Ditono + un Semiditono, + per dir meglio; ove sono li veri Principij + naturali di ciascheduno Modo: l'altre poi facciansi dove si vogliano; si chiamano Irregolari; Sono adunque le Cadenze regolari di questo Modo quelle, che si fanno in queste Chorde C, E, G + c, + le Irregolari sono quelle, che si pongono nell' altre chorde".

1. Ionisch	CEGC	2. Hypoionisch	GCEG
3. Dorisch	DFAD	4. Hypodorisch	ADFA
5. Phrygisch	EGHE	6. Hypophrygisch	HEGH
7. Lydisch	FACF	8. Hypolydisch	CFAC
9. Mixolydisch	GHDG	10. Hypomixolydisch	DGHD
11. Aeolisch	ACEA	12. Hypoaeolisch	EACE

Im fünften Kirchenton werden unregelmäßige Kadenzen angewandt, um das H zu vermeiden, und zwar am häufigsten die Kadenzen des elften Tones. Diese beiden Kirchentöne sind nahe verwandt, einmal weil sie dieselbe Art der Quarte haben, und dann auch wegen der Härte, die durch das H im phrygischen hineinkommt. Sie werden gern gemischt, d. h. die Kadenzen des aeolischen statt des phrygischen genommen[101]). Dasselbe Verhältnis existiert zwischen den sechsten und den zwölften Kirchentönen: im sechsten Ton werden unregelmäßige Kadenzen oft gebraucht[102]). In der neunten und zehnten Kirchentonart werden auch sehr viele unregelmäßige Kadenzen angewandt, um nicht auf ein H zu kommen.

e) PRAKTISCHE ANWENDUNG.

1. Fuge (Kanon).

Die Intervallenlehre, die Stimmführungslehre der Konsonanzen im einfachen Kontrapunkt, der Gebrauch der Dissonanzen im diminuierten Kontrapunkt und die Behandlung der Kadenzen bilden die Hauptteile in Zarlinos Erörterung der Kontrapunktlehre. Als praktische Anwendung dieser Lehre behandelt er zwei Kompositionsgattungen, in denen die niederländischen Meister außerordentliches geleistet haben, nämlich den Kanon[103]), der „Fuga" oder „Conseguenza" heißt, und den doppelten Kontrapunkt.

---

[101]) Ist. IV, 22. „si debbe pero avertire, che tanto in questo, quanto nel Sesto, nel Nono + nel Decimo modo, regolarmente si fanno le Cadenze nella Chorda ♮ : ma perche tal Chorda non hà corrispondenza alcuna per Quinta nell'acuto, ne per Quarta nel grave; però è chorda alquarto dura; ma tal durezza si sopporta nelle cantilene composte à piu di dui voci; percioche si tiene tal'ordine che fanno buono effeto . . . Se questo modo non si mescolasse col Nono, + si udisse semplice. Haverebbe la Sua Harmonia alquano dura; ma perche è temperata dalla Diapente del Undecimo, + della Cadenza, che si fa in a, che in esso grandemente si usa; però alcuni hanno havuto parere, che habbia natura di commovere al pianto; la onde gli accomodarono volentieri quelle parole: che sono lagrimevoli + piene di lamenti. Hà grande convenienza col detto Undecimo; percioche hanno la Terza specie della Diatessaron commune tra loro: e spesse volti i Musici moderni lo trasportano fuori delle sue Chorde naturali per una Diatessaron più acuta, con l'aiuto della Chorda b: ancora che 'l più delle volte si ritrovi collocato nel suo proprio + natural luogo".

[102]) Ist. IV, 23.

[103]) Die große Blütezeit des Kanons liegt im 15. und 16. Jahrhundert bei

In seiner Behandlung des Kanons[104]) oder der „Fuge" (das Wort Kanon kommt bei Zarlino nicht vor), unterscheidet Zarlino zwischen Fuge und Imitatione. In beiden wird die Stimme, mit der das Stück beginnt, und die durch das ganze Stück führt, „Guida" oder Führer genannt und die zweite Stimme, die die erste beantwortet, heißt „Conseguente" oder Gefährte. Der Unterschied zwischen Fuge und Imitatione besteht darin, daß in der Fuge bei der Beantwortung die Intervalle der Conseguente denen der Guida genau entsprechen müssen, während sie in der Imitatione nur denselben Grad aufweisen sollen. Z. B. muß in einer Fuge eine große Terz mit einer großen Terz beantwortet werden; in der Imitatione ist nur nötig, daß sie mit einer Terz beantwortet wird; ob sie groß oder klein ist, bleibt gleichgültig. Praktisch können beide Formen zusammen erörtert werden.

Es gibt nach Zarlino zwei Hauptarten von Fugen und Imitationen, „L e g a t e" oder gebundene, in denen die Conseguente der Guida das ganze Stück hindurch genau folgt, und „S c i o l t e" oder freie, in denen die Conseguente der Guida nur durch einen Teil des Stückes folgt. Die Fuga Legata, die unserem Kanon entspricht, nennt Zarlino Conseguenza, während die Fuga Sciolta heutzutage als kanonische Imitation bezeichnet wird.

Fugen können, wie Zarlino ausführt, mit jedem Intervall anfangen, wenn auch die Fugen in der Prime, in der Quarte, in der Quinte und in der Oktave am häufigsten sind; sie können auch in Gegenbewegung gehen. Diese Art nennt Zarlino „fughe per levatione et abbassamento di voce". Die Fugen, in denen die Conseguente nach einer kurzen Pause, z. B. einer Minime

den großen niederländischen Komponisten, und als größter Meister des Kanon ist wohl Josquin des Pres anzusehen. Klauwell zeigt in seiner Dissertation, „Der Kanon in seiner geschichtlichen Entwicklung" Leipzig 1874 nach einer Behandlung des großen englischen Kanons „Sumer is icumen in" (der außerhalb des Hauptstromes der Entwicklung des Kanons steht) die historische Entwicklung des Kanons von seinen Anfängen im 12. Jahrhundert bei Johannes Garandia und Perotin über Guillaume de Machault, Dufay, Okeghem und Hobrecht bis zu Josquin des Pres. Da mir eine neuere Bearbeitung der Geschichte des Kanons nicht bekannt ist, stütze ich mich hier auf die Klauwellschen Angaben. Auf Seite 56 behauptet Klauwell, daß „die Kunst des Kanon mit Josquin ihren Kulminationspunkt erreichte und einer nicht mehr zu steigernden Vielseitigkeit fähig wurde". Die Technik des Kanonschreibens des Josquin des Pres erörtert Klauwell ausführlich, spätere Meister bespricht er nur kurz. Die Hauptmerkmale des Kanons zur Zeit des Josquin des Pres, seiner eigentlichen Glanzzeit, sind nach Klauwell: 1. daß Kanons nicht nur in der Prime, in der Quinte und in der Oktave, sondern in jedem beliebigen Intervall geschrieben werden, 2. daß die Pause zwischen dem Anfang der Guida und dem Einsetzen der Conseguente manchmal sogar auf die Pause einer Minime verkürzt wurde, und 3. daß die Kanons oft unter Auflegung eines bestimmten Zwanges (Obligo) ausgeführt werden mußten.

[104]) Ist. III, 54. „Delle Conseguenze" und Ist. III, 55, „Delle Imitationi".

oder Semibrevis nach dem Anfang der Guida einsetzt, lehnt Zarlino insofern ab, als es ihnen oft an Mannigfaltigkeit und Abwechslung fehlt. Zarlino fügt in den Kapiteln 54 und 55 des dritten Buches der „Istitutioni" seinen Erklärungen noch Beispiele verschiedener Arten von Fugen hinzu. Er zeigt, wie die Stimmen einzeln geschrieben und danach in ihrer kontrapunktischen Gesangslinie notiert werden.

2. Doppelter Kontrapunkt.

Zarlino hat sich sehr für die Kunst des doppelten Kontrapunktes interessiert. Abgesehen von Nicola Vicentino[105]) ist er der erste Theoretiker, der den doppelten Kontrapunkt mit großer Ausführlichkeit behandelt hat. Durch ihn erhalten wir einen Einblick in die kunstreiche Arbeitsweise der großen niederländischen Komponisten.

Er zeigt viele Möglichkeiten der Umkehrung der ersten Niederschrift, behauptet aber, daß noch viele andere Möglichkeiten vorhanden seien, und daß die, die er anführt, nur als Anregung für den ehrgeizigen Schüler dienen sollen. Die Regeln, die er für jede Art des doppelten Kontrapunktes lehrt, fügen nichts zu seiner kontrapunktischen Lehre hinzu, sie sind vielmehr Ratschläge für die Anwendung derselben zur Anfertigung von komplizierten Künsteleien, in denen die Niederländer hervorragten, und sie sind dazu bestimmt, die Umkehrung ebenso fehlerfrei zu machen wie die erste Niederschrift.

Zuerst behandelt Zarlino den zweistimmigen doppelten Kontrapunkt[106]), und diesen teilt er in zwei Haupttypen, den ersten ohne Veränderung der Richtung der Stimmen in der Umkehrung und den zweiten mit beiden Stimmen in Gegenbewegung in der Umkehrung. Den doppelten Kontrapunkt ohne Veränderung der Richtung der Stimmen beschreibt er nach zwei Arten: in der ersten, die auch doppelter Kontrapunkt in der Duodezime genannt wird, bleiben die Intervalle in der Umkehrung genau dieselben wie im Original, in der anderen, die doppelter Kontrapunkt in der Dezime heißt, brauchen sie in der Umkehrung bloß denselben Grad wie im Original aufzuweisen.

Im Kontrapunkt in der Duodezime soll man keine Sexte schreiben, da sie in der Umkehrung dissonant — nämlich zur Septime — wird. Die Stimmen sollen nie mehr als den Abstand einer Duodezime voneinander haben, auch dürfen sie sich nicht kreuzen. Man darf die synkopierte Septime nicht anwenden, weil ihre Auflösung (Sexte) in der Umkehrung zur

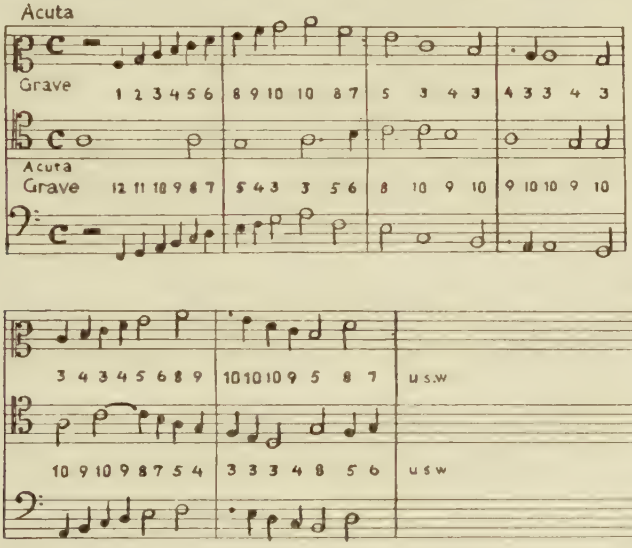
[105]) Riemann, Gesch. d. Musiktheorie, 376.
[106]) Ist. III, 56.

Septime wird, aber die Sekunde und Quarte in der Synkope klingen gut. Um den Querstand und andere schlechte Fortschreitungen in der Umkehrung zu vermeiden, soll man weder eine kleine Dezime vor der Oktave oder Duodezime noch eine kleine Terz vor der Prime oder Quinte schreiben, wenn die Stimmen in Gegenbewegung gesetzt sind.

Da die Duodezime Prime und die Quinte Oktave wird, ist es nötig, daß die Kadenzen entweder im Original oder in der Umkehrung in der Quinte stehen und den Tritonus im Querstand haben, aber diesen Fehler sieht Zarlino als nicht wichtig an, wenn nur alle anderen Stimmen gut geführt sind.

In der Umkehrung kommt die untere Stimme eine Oktave höher und die obere eine Quinte tiefer, oder die obere Stimme kommt eine Duodezime tiefer und die untere bleibt stehen, wie im folgenden Beispiel des doppelten Kontrapunkts in der Duodezime gezeigt wird. Die Sexten im ersten und fünften Takt sind gut, weil sie nicht als Konsonanzen, sondern als durchlaufende Dissonanzen zu betrachten sind. In der Umkehrung werden sie in der Tat Durchgangsdissonanzen. Im

(24)



[107])

Original ist die mittlere Stimme mit der oberen Stimme, in der Umkehrung aber mit der unteren Stimme zu lesen.

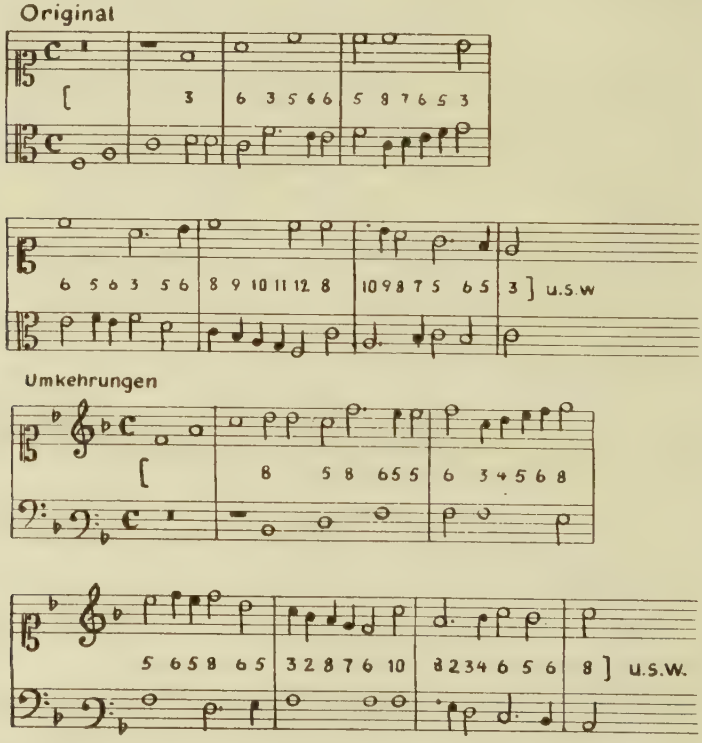
Bei Zarlino folgt anschließend die Behandlung des doppelten Kontrapunkts in der Dezime. Hier soll man nicht zwei

[107]) Ist. III, 56. In den „Compositionsregeln" von Sweelinck, Bd. 10, der Gesamtausgabe (vgl. S. 25) steht dieses Beispiel auf Seite 62.

Terzen oder Sexten nacheinander setzen, da in der Umkehrung Paralleloktaven, bzw. Quinten entstehen; zwei Sexten aber dürfen geschrieben werden, falls in der Umkehrung nur eine von ihnen zur reinen Quinte wird. Auch dürfen nur konsonante Synkopen gebraucht werden. Bei der Umkehrung kommt entweder die untere Stimme eine Oktave höher und die obere eine Dezime tiefer, oder umgekehrt: die untere eine Dezime höher und die obere eine Oktave tiefer. Die zweite Art hält Zarlino für besser als die erste, weil die Tonart der ersten Niederschrift darin bewahrt wird.

Man sieht in dem folgenden Beispiel des doppelten Kontrapunkts in der Dezime das Original und anschließend zwei Umkehrungen. Die Schlüsselzeichen im Beispiel stimmen nur für die erste Art der Umkehrung mit den Vorschriften Zarlinos überein. Beide Umkehrungen gehören der Gattung des doppelten Kontrapunkts in der Dezime an. Man beachte, daß im Original weder parallele Terzen noch Sexten und auch keine dissonanten Synkopen vorkommen.

(25)



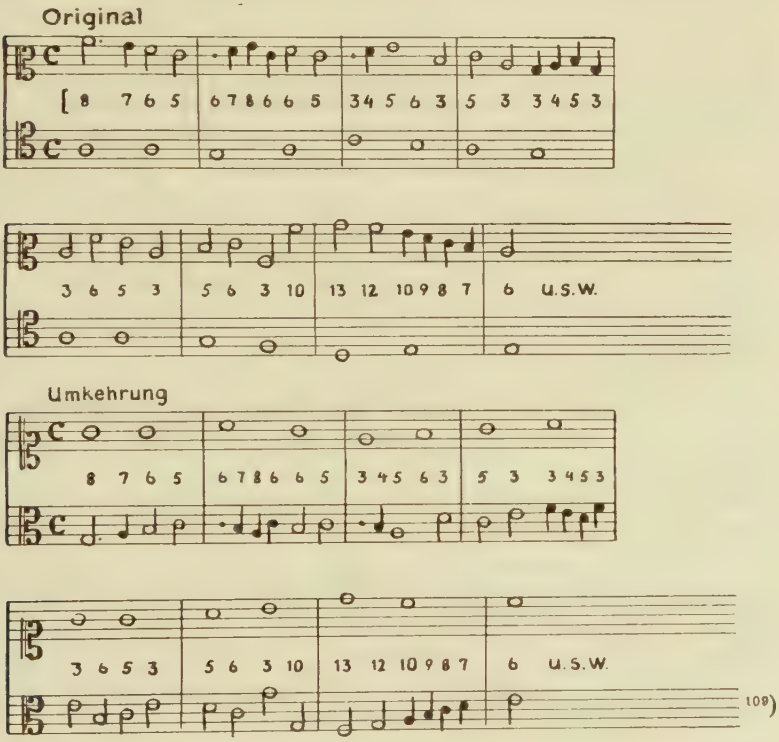
[108])

[108]) Ist. III, 56. In der Gesamtausgabe der Werke von Sweelinck steht dieses Beispiel auf Seite 62 und 63.

Aus diesem zweistimmigen doppelten Kontrapunkt kann man einen dreistimmigen Kontrapunkt ableiten, indem man eine dritte Stimme eine Dezime darüber in Parallelbewegung mit der dritten Stimme setzt. Von dieser Art, einen dreistimmigen Kontrapunkt aus dem zweistimmigen, doppelten Kontrapunkt in der Dezime zu entwickeln, gibt Zarlino kein Beispiel, sondern nur eine Erklärung und die dazu gehörigen Ratschläge, welche Fortschreitungen in diesem Falle am besten zu vermeiden sind.

Die andere Hauptart des doppelten zweistimmigen Kontrapunktes ist die, in der beide Stimmen in der Umkehrung sich in Gegenbewegung befinden. In dieser Art bleiben die Intervalle in der Umkehrung dieselben wie im Original. Trotzdem müssen alle Synkopen konsonant sein, denn die dissonanten Synkopen, die immer sekundenweise in ihre Auflösungen absteigen, würden in der Umkehrung aufsteigen. Die Sexte kann man anwenden, wenn es nötig wird, aber nicht die

(26)



[109])

[109]) Ist. III, 56. Dieses Beispiel steht auf S. 64, Bd. 10, Sweelinck, Ges. Ausg.

Dezime vor der Oktave, noch die Terz vor der Prime, wenn beide Stimmen gleichzeitig aufsteigen. Denn diese Fortschreitungen würden in der Umkehrung die verbotene absteigende Parallelbewegung von einer unvollkommenen zu einer kleineren vollkommenen Konsonanz ergeben[110]). Gewöhnlich fängt die untere Stimme in der Umkehrung eine Septime höher und die obere Stimme eine None tiefer an als im Original, wie in den Beispielen des doppelten Kontrapunktes in Gegenbewegung zu sehen ist. Es können aber auch andere Intervalle gewählt werden.

Nach diesen Erklärungen und Beispielen des doppelten Kontrapunktes geht Zarlino weiter und zeigt, wie man den doppelten Kontrapunkt noch kunstvoller anwenden kann. Zuerst gibt er ein Beispiel eines Originals, das alle drei oben genannten Arten der Umkehrung zeigt. Dann bringt er eine Fuge mit einer Umkehrung in Gegenbewegung, wo die Consequente Guida wird, auch ein ähnliches Beispiel einer Mischung von Fuge und Imitation. Als letztes Beispiel im 56. Kapitel führt Zarlino eine Fuge mit zwei Conseguenten an, von denen die erste eine Terz und die zweite eine Quinte tiefer als die Guida liegt. Jede Conseguente kann einzeln oder beide können zu gleicher Zeit mit der Guida gesungen werden.

Bei der ersten Niederschrift soll man die Guida mit der Conseguente in der unteren Terz entwerfen. Dafür gibt Zarlino folgende Regeln: man darf nicht zwei Intervalle derselben Größe aufeinander folgen lassen; ferner sind die Quinte, die synkopierte Septime und ebenso die Sexte unter der Conseguente verboten. Mit Sprüngen der Quarte und Quinte muß man vorsichtig sein, da sie in der Umkehrung oft Tritoni oder diminuierte Quinten ergeben.

Das folgende Beispiel zeigt diese Fuge (eigentlich einen Kanon)[111]) zuerst in einfacher Schlüsselnotierung und dann in Partitur, die Auflösungen, erstens der Guida mit der Conseguente eine Terz tiefer, zweitens der Guida mit der Conseguente eine Quinte tiefer, und drittens der Guida mit beiden Conseguenten zusammen.

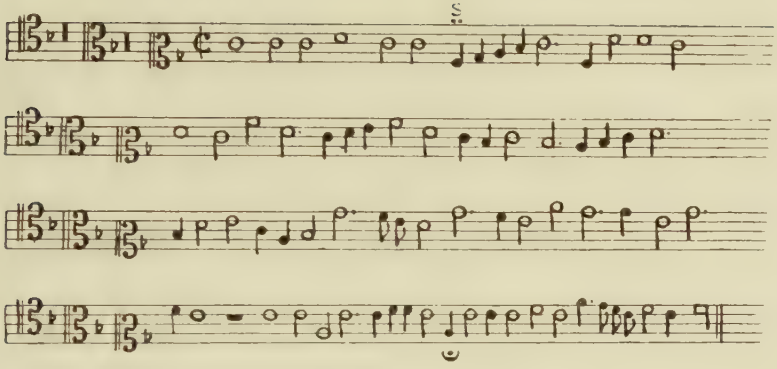
Am Ende dieses 56. Kapitels, das den zweistimmigen doppelten Kontrapunkt sehr ausführlich behandelt, behauptet Zarlino, daß seine Erklärungen seinen Schüler ermöglichen sollen, nicht nur den doppelten Kontrapunkt zu verstehen, sondern ihn auch schreiben zu lernen und außerdem neue und andere Möglichkeiten zu entwickeln.

---

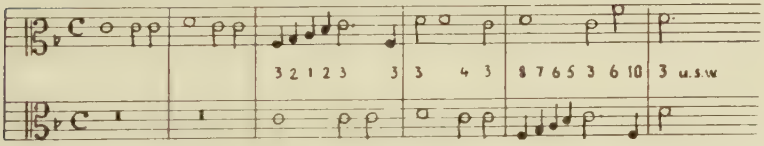
[110]) vgl. oben Seite 19.

[111]) vgl. oben Seite 34.

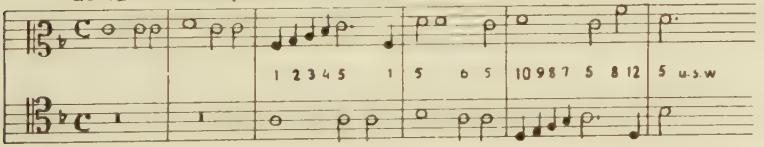
(27)



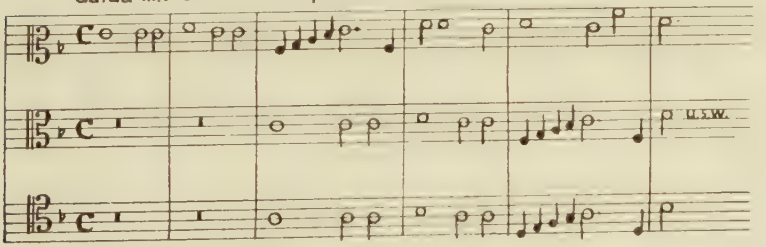
Guida mit Consequente in der unteren Terz



Guida mit Consequente in der unteren Quinte



Guida mit beiden Consequenten zusammen



[112])

[112]) Ist. III, 56. Sweelinck, 10, 68.

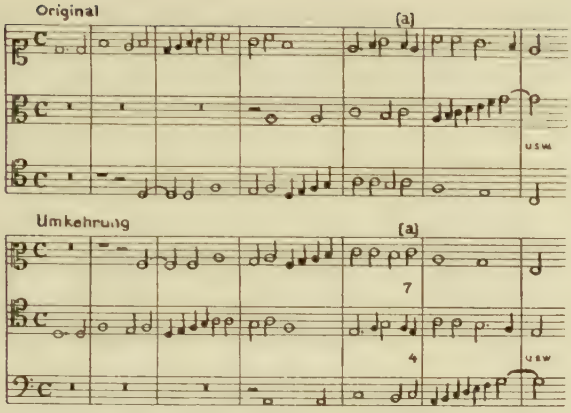
Im 62. Kapitel wird der dreistimmige doppelte Kontrapunkt behandelt. Der zweistimmige und dreistimmige Kontrapunkt sind im wesentlichen gleich. Nur daß der dreistimmige noch eine Stimme mehr hat und dadurch komplizierter wird.

Nach Zarlino gibt es viele Arten des dreistimmigen Kontrapunktes, aber er zeigt nur diejenigen, die er für die schwersten und elegantesten hält. Für jede Art sind besondere Regeln nötig, damit die Intervalle und Fortschreitungen in der Umkehrung konsonant bleiben. In der ersten Art steigt der Baß eine Quinte höher und wird Sopran, der Sopran wird Tenor (eine Oktave tiefer) und der Tenor wird Baß, auch eine Oktave tiefer. In dieser Art darf der Baß keine Sexte mit einer anderen Stimme bilden, da sie in der Umkehrung dissonant wird. Aus denselben Gründen ist die synkopierte Septime, da sie in die Sexte aufgelöst wird, gleichfalls unbrauchbar; eine Quarte zwischen den oberen Stimmen ist schlecht, weil diese in der Umkehrung die unteren Stimmen ergeben; wenn beide Stimmen gleichzeitig absteigen, darf der Baß weder in der Terz vor der Quinte mit dem Tenor, noch in der Dezime vor der Duodezime mit dem Sopran gehen, denn sonst entsteht in der Umkehrung die verbotene absteigende Fortschreitung von einer unvollkommenen zu einer kleineren vollkommenen Konsonanz; der Tenor und der Baß dürfen sich kreuzen; doch soll, um einen zu großen Abstand zwischen den Stimmen in der Umkehrung zu vermeiden, der Tenor nicht mehr als eine Sexte unter den Baß gehen; und schließlich soll der Tenor die Quinte unter dem Baß nicht bringen, da sie in der Umkehrung dissonant wird.

Der Anfang dieses Beispiels eines dreistimmigen doppelten Kontrapunktes mit seiner Umkehrung möge hier folgen. Bei a) ist ein Überschreiten der Verbote zu beobachten. Der Sopran bildet eine Quarte mit dem Tenor und eine Sexte mit dem Baß; in der Umkehrung entsteht eine Septime zwischen den oberen Stimmen und eine Quarte zwischen den unteren. Da aber dieser Ton F, der in der Umkehrung dissonant wird auf den leichten Teil der Semibrevis in einer stufenweisen Fortschreitung fällt, ist er nach Zarlinos Prinzipien des Dissonanzgebrauchs gerechtfertigt[113]).

[113]) vgl. Jeppesen, Der Palestrinastil usw. Leipzig 1925. Im Kapitel über die Durchgangsdissonanz (S. 79 ff.) bespricht J. sehr eingehend eine Frage, die Zarlino und die anderen Theoretiker des 16. Jahrh. nur oberflächlich berühren, die des rhythmischen Gebrauchs der Dissonanz in der praktischen Musik jener Zeit. In Bezug auf den Rhythmus, den wir hier an dieser Stelle finden, sagt J. (S. 108): „Folgen aber 2 Viertelnoten auf eine vorausgehende betonte Halbnote, kann die erste dieser Viertelnoten dissonieren, wenn die Bewegung schrittweise abwärtsgehend ist; ist aber die Bewegungsrichtung aufwärtsgehend, kann nur die zweite Viertelnote dissonieren."

(28)



[114])

In der zweiten Art des dreistimmigen doppelten Kontrapunktes erscheinen die Stimmen in der Umkehrung in Gegenbewegung: der Baß steigt eine Sexte höher und wird Sopran, der Sopran wird Baß eine Dezime tiefer, und der Tenor bleibt Tenor, aber fängt eine Sekunde tiefer an als im Original. In dieser Art müssen alle Synkopen der ersten Niederschrift konsonant sein, um aufsteigende Auflösungen der Dissonanzen zu vermeiden. Keine Quarte darf zwischen dem Tenor und dem Sopran vorkommen, denn sie wird in der Umkehrung Quarte zwischen dem Baß und dem Tenor. Man kann die Sexte gebrauchen, und die Stimmen dürfen sich kreuzen. In dieser Art des dreistimmigen doppelten Kontrapunkts wird das Intervallverhältnis des Originals zwischen dem Tenor und dem Sopran in der Umkehrung auf den Tenor und den Baß übertragen, und umgekehrt kommen die Intervalle des Originals zwischen den Tenor und den Baß in der Umkehrung zwischen den Tenor und Sopran zu stehen, wie im Beispiel 29 zu sehen ist.

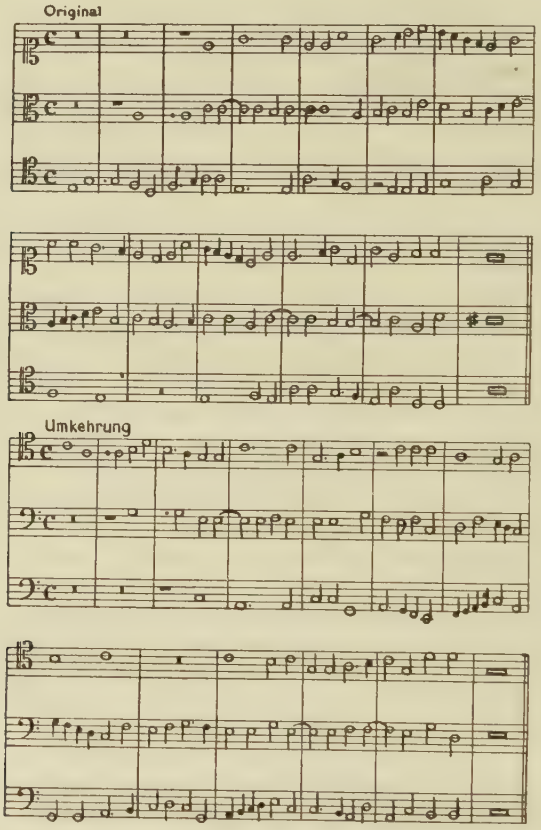
Als dritte Art des dreistimmigen doppelten Kontrapunktes zeigt Zarlino ein Beispiel, das nach den beiden ersten Methoden umgekehrt werden kann. Man muß nur im Schreiben des Originals auf alle Verbote für beide Arten achten. Da diese Art nur eine Kombination der beiden ersten ist, wird das Beispiel hier nicht angeführt.

In der vierten Art des dreistimmigen doppelten Kontrapunktes bleibt der Baß stehen und wird Sopran, der Sopran wird Baß, eine Duodezime tiefer, und der Tenor kommt eine Quinte tiefer, aber bleibt Tenor. Zarlino hält diese Manier für die schwerste von den dreien und gibt dementsprechend viele Ratschläge für die Arbeit. Unter diesen Ratschlägen sind keine, die sich auf alle drei Stimmen zusammen beziehen,

[114]) Ist. III, 62. Sweelinck, 10, 69.

sondern nur solche, die für Baß und Tenor allein, oder Baß und Sopran allein bestimmt sind. Da in dieser Weise der Baß mit dem Tenor oder mit dem Sopran allein eigentlich dasselbe Bild wie der zweistimmige doppelte Kontrapunkt in der Duodezime

(29)



[115])

darstellt, ist es nicht nötig, diese Prinzipien an dieser Stelle zu wiederholen[116]). Wenn der Sopran und der Tenor allein stehen, wird der Sopran eine Duodezime und der Tenor eine

---

[115]) Ist. III, 62. Sweelinck, 10, 70.

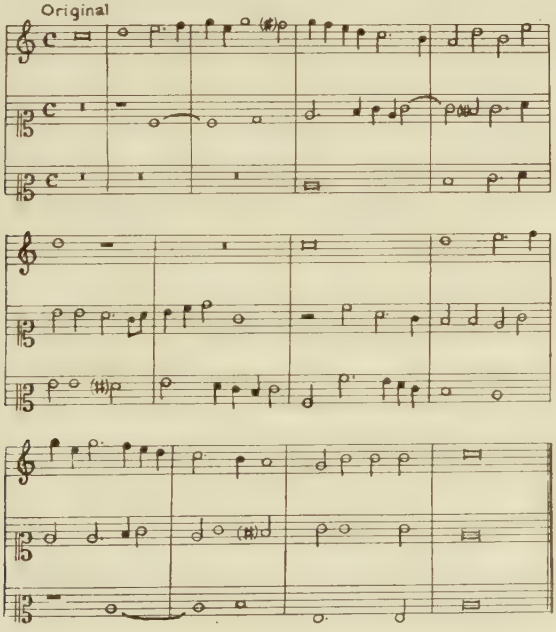
[116]) Obgleich die Satzregeln hier die gleichen wie im doppelten Kontrapunkt in der Duodezime sind, ist die Behandlung etwas anders, z. B. wenn der Tenor und der Baß allein singen und der Tenor unter dem Baß steht, will Zarlino klar machen, daß Intervalle wie die Sexte und Oktave, die sonst in dieser Art schlecht erscheinen, hier doch gut sind. An dieser Stelle wird man wieder daran erinnert, daß die Lehre von Zarlino als ein Aneinanderreihen von Einzelheiten und nicht als eine Gruppe von Allgemeinregeln angelegt ist.

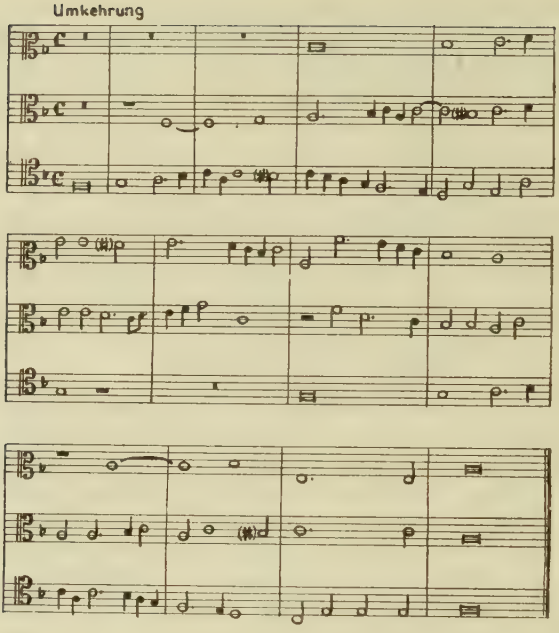
Quinte heruntergesetzt, und das Resultat ist eine Art von zweistimmigem doppelten Kontrapunkt in der Oktave, welche Zarlino bisher nicht behandelt hat. Hier soll man, da die Quinte in der Umkehrung Quarte wird, keine Quinte schreiben, außer im Tenor in der Synkope, die in die Sexte unmittelbar aufgelöst werden muß; nach dieser Sexte folgt am besten eine andere Sexte oder eine Terz.

Die Fortschreitung von der Sexte zur Oktave, wenn beide Stimmen absteigen, wird als schlecht angesehen, weil bei dieser Stimmführung die verbotene absteigende Parallelbewegung aus einer unvollkommenen Konsonanz zu einer kleineren vollkommenen Konsonanz in der Umkehrung zustande kommt. Sonst ist die Sexte gut.

Die beiden Stimmen dürfen sich kreuzen, aber der Sopran soll nie mehr als eine Oktave unter dem Tenor liegen. Die synkopierte Quarte, die in die Terz aufgelöst wird, ist immer gut; in der Umkehrung wird sie zur synkopierten Quinte, die in die Sexte aufgelöst wird. Man soll aber nicht zu lange auf der Terz liegen bleiben, da sie in der Umkehrung eine Sexte mit dem Baß bildet. Die Oktave soll man selten schreiben, weil sie in der Umkehrung Prime wird. Ein Beispiel dieser Art des dreistimmigen doppelten Kontrapunkts möge hier folgen.

(30)





[117])

Nachdem Zarlino diese Hauptarten des dreistimmigen doppelten Kontrapunktes erklärt hat, will er zeigen, daß es noch viele andere Möglichkeiten gibt, drei- und vierstimmige Kontrapunkte zu schreiben. Er entwickelt Beispiele und Erklärungen von verschiedenen Arten des dreistimmigen Kontrapunkts, die man improvisieren kann[118]), zuerst mit Guida und Conseguente über ein gegebenes Thema und nachher einige „Doppie Conseguenze" ohne festes Thema. Für jedes Beispiel bringt er eingehende Regeln, die man beachten muß, um eine fehlerfreie Umkehrung des Originals zu bekommen. Diese sehr ausführlichen Regeln sind aber nur praktische Anwendungen der allgemeinen Stimmführungslehre und fügen dieser Lehre nichts wesentliches hinzu.

Die Beispiele der verschiedenen Arten des doppelten Kontrapunkts, die oben angegeben sind, bieten ein klares Bild der Arbeitsmethoden Zarlinos und spiegeln die Technik der bedeutendsten Vertreter der großen niederländischen Schule, deren z. T. recht komplizierte Kompositionen in Zarlinos Lehrwerk ihre theoretische Begründung erhalten.

---

[117]) Ist. III, 62. Sweelinck 10, 71. Die Kreuze in Klammern stehen nur bei Sweelinck und zeigen, daß Zarlino den Gebrauch der musica ficta seitens der Sänger für selbstverständlich hielt.

[118]) Ist. III, 63.

Zarlino will nicht alle Möglichkeiten des doppelten Kontrapunkts erschöpfen, sondern nur Anregungen und Andeutungen geben, wie man noch andere Arten des Kontrapunkts entwickeln kann. Interessant ist, daß Zarlino es für unmöglich hält, allen Regeln in den komplizierten Techniken des Kontrapunkts genau zu folgen ohne der „ornamentalen Schönheit" (la bellezza e il decoro) des Kontrapunkts zu schaden.

Die Regeln der Stimmführung werden bei Zarlino im zweistimmigen Kontrapunkt ausführlich gezeigt, und es ist nützlich zu sehen, wie er diesen Regeln im mehrstimmigen Kontrapunkt folgt. Das 66. Kapitel des dritten Buches der „Istitutione harmoniche" ist das wichtigste für die Behandlung der Mehrstimmigkeit. Es gelten hier natürlich dieselben Regeln der Stimmführung wie im zweistimmigen Kontrapunkt, aber wie schon oben angedeutet[119]), können sie nicht immer streng eingehalten werden; nach Zarlino sollten die beiden äußersten Stimmen wenigstens ohne Fehler bleiben. Das Prinzip der Gegenbewegung muß soweit gelten, daß mindestens eine Stimme in Gegenbewegung zu den anderen verläuft. Wenn man eine dissonante Synkope braucht, müssen alle anderen Stimmen unter sich konsonant sein. E i n dissonantes Intervall genügt hierbei für Zarlino.

Im 58. Kapitel des dritten Buches stellt Zarlino in einer Tabelle die seiner Ansicht nach besten Kombinationen der Intervalle im vierstimmigen Kontrapunkt zusammen. Auf dieser Tabelle, die nur konsonante Intervalle enthält, sieht man, daß er Dreiklänge entweder mit dem Grundton im Baß oder in der ersten Umkehrung bevorzugt; die zweite Umkehrung wird nicht gebraucht. Außerdem sind es manchmal nur die Intervalle der Quinte, der Terz oder der Sexte mit Verdoppelungen in einer anderen Oktave, die als gute Kombinationen in der Tabelle aufgeführt sind.

Seguita la T a v o l a de Gli A c c o r d i che fanno insieme le parti delle cantilene[120]).

	Dell' Unisono
Se 'l Soprano sarà et il Basso sarà l'Alto si porrà	Unisono col Tenore, Terzo sotto il Tenore Quinta, o Sesta sopra 'l Basso
Ma se'l Basso farà la 'l Alto farà la	Quinta sotto 'l Tenore, Terza, over Decima sopra'l Basso
Similmente se'l Basso fusse l'Alto potrà esser	Sesta sotto 'l Tenore Terza, over Decima sopra'l Basso
Et se'l Basso sarà una l'altre parti si porranno	Ottava sotto'l Tenore Terza, 5. 6. 10. 12. sopra il Basso

[119]) vgl. oben Seite 17.
[120]) Ist. III, 58.

Essendo poi L'alto si farà per una	Decima sotto 'l Tenore Quinta, over Duodecima distante dal Basso
Ma se'l fusse L'alto si potrà porre	Duodecima, allora Terza, overo Decima sopra il Basso
Cosi essendo il Basso l'altri parti si porranno	Quintadecima sotto'l Tenore Terza, 5. 6. 10. 12. 13. sopra'l Basso

Della Terza

Se 'l Soprano sarà + il Basso sarà L'Alto si potrà fare	Terza col Tenore, Terza sotto di lui Unisono, overo Ottava con le parti
Essendo poi il Basso L'alto si porrà	Sesta sotto 'l Tenore Terza, ò Decima sopra 'l Basso
Ma se'l Basso fusse Allora l'Alto sarà	Ottava sotto 'l Tenore, Quinta, ò Sesta sopra 'l Basso
Cosi essendo potranno essere	Decima, allora le parti Unisono, ò in Ottava con le nominate

Della Quarta

Quando il Soprano farà la + il Basso la allora l'Alto sarà	Quarta co'l Tenore, Quinta sotto 'l Tenore, Terza, ò Decima sopra il Basso
Ma quando fusse l'alto si porrà	Duodecima sotto 'l Tenore Decima sopra il Basso

Della Quinta

Ma se 'l canto farà la + il Basso farà L'Alto si potrà fare	Quinta sopra il Tenore Ottava sotto di lui Terza, ò Decima sopra il Basso
Et se'l Basso fusse L' Alto sarà	Sesta sotto 'l Tenore, Unisono, overo Ottava con le parti

Della Sesta

Se'l Canto sarà Et il Basso L'Alto potrà essere	Sesta col Tenore, Quinta sotto 'l Tenore, Unisono, overo Ottava con le parti
Ma se 'l Basso fusse L'Alto farà la	Terza sotto 'l Tenore Quinta sopra il Basso
Similmente se'l Basso fusse L'Alto medesimamente sarà	Decima sotto 'l Tenore, Quinta, over Duodecima sopra il Basso

Della Ottava

Se 'l Soprano sarà Et il Basso fusse L'altre parti saranno	Ottava co 'l Tenore Terza sotto 'l Tenore, Terza, 5. 6. 10. 12. 13. sopra il Basso
Cosi anco quando sarà L'altre parti potran fare la	Quinta sotto 'l Tenore, Terza sotto 'l Basso
Et se 'l Basso fusse L'altre parti saranno	Ottava sotto 'l Tenore, Terza, 5. 10. 12. sopra 'l Basso
Finalmente se 'l Basso fusse Le parti faranno la	Duodecima sotto 'l Tenore, Decima, over la decimasettima sopra 'l Basso

II. DIE ITALIENISCHEN NACHFOLGER ZARLINOS.

a) ZARLINOS ALLGEMEINE BEDEUTUNG

Zarlinos Istitutioni harmoniche blieben für die Folgezeit das maßgebende Theoriewerk über den Kontrapunkt. Nicht nur für die Komponisten in Italien, sondern auch für die in Deutschland, Holland, England und Frankreich lebenden war Zarlino der große Theoretiker der Venetianischen Schule. Wenn man in dieser Zeit nach Italien ging, um Musik zu studieren, suchte man nicht nur die großen Komponisten Merulo, Porta, Da Rore, die beiden Gabrielis u. a., sondern vor allem auch Zarlino kennen zu lernen.

Sein Werk, in dem das Musikschaffen des Jahrhunderts meisterhaft zusammengefaßt ist, wurde zur Grundlage der gesamten weiteren Musikentwicklung. Wer in der Folgezeit über Kontrapunkt schreibt, fußt direkt oder indirekt auf Zarlinos Lehre.

Da die Wirkung der Istitutioni wegen ihrer Weitschweifigkeit und ihres Mangels an systematischer Gestaltung auf einen auserwählten Kreis gelehrter Musiker begrenzt war, versuchten einige Kontrapunktlehrer eine einfachere und klarere Fassung seiner Lehre herauszuarbeiten. Die bedeutendsten dieser Versuche sind Oratio Tigrinis „Il Compendio della Musica"[121]) und Giovanni Maria Artusis „L'Arte del Contraponto"[122]). Andere, wie Pietro Pontio in seinem „Dialogo di Musica"[123]) und Rocco Rodio in seinem Buch „Regole di Musica[124]) wenden ihre Hauptaufmerksamkeit auf ein engeres Gebiet und arbeiten dies ausführlich aus. Sogar ein so selbständiges Werk wie das zweite Buch der „Prattica di Musica" des Lodovico Zacconi[125]) wäre nie ohne das Vorbild der Istitutioni möglich gewesen.

b) ORATIO TIGRINI.

Das Theoriebuch „Il Compendio della Musica" von Oratio Tigrini, das im Jahre 1588 erschien, bringt nicht mehr als einen Auszug aus den Werken anderer. Es darf keinen Anspruch auf Originalität erheben. Die Hauptquelle ist Zarlino, dem das Werk gewidmet ist, daneben aber auch Zarlinos Vorgänger, Franchinus Gafurius, Nicola Vicentino und Pietro Aron.

---

[121]) Venedig 1588.
[122]) Venedig 1586 und 1589.
[123]) Parma 1595.
[124]) Neapel 1600.
[125]) Venedig 1622.

Das „Compendio" bringt eine große Vereinfachung den „Istitutioni" gegenüber, dadurch, daß die Erörterungen sehr verkürzt sind und nur die Kompositionslehre hervorgehoben ist. Auf eine vollständige Darstellung der gesamten Musiktheorie wird verzichtet. In der Intervallenlehre[126]) und der Stimmführungslehre[127]) folgt Tigrini den Prinzipien der Istitutioni und entlehnt aus ihnen nicht nur seine Regeln und ihre Begründungen, sondern auch viele Beispiele. Für seine Behandlung der Kadenz[128]) benutzt Tigrini als Quellen Zarlinos Istitutioni[129]) und Vicentinos „L'antica Musica"[130]). Die Einteilung der Kadenzen in solche, die einerseits in der Prime oder in der Oktave und andererseits in der Quinte, in der Terz oder in der Sexte schließen (vollkommene und unvollkommene), und die Einteilung in „semplici" und „diminuiti" entwickelt Tigrini[131]) ebenso wie Zarlino[132]). Außerdem fügt Tigrini nach dem Beispiel Vicentinos[133]) die Einteilung der Kadenzen in maggiori, minori und minime gemäß der Länge der Noten in den betreffenden Kadenzen und die Einteilung in „naturali" und „accidentali" hinzu. Die „naturali" sind die Kadenzen ohne und die „accidentali" die mit Kreuz oder B. Die Beispiele der Kadenzen für drei, vier, fünf und sechs Stimmen, die Tigrini angibt[134]), bilden einen wertvollen Teil seines Buches.

Tigrinis Beschreibung der Fuge und Imitatione und seine Unterscheidung zwischen beiden[135]) stimmen vollkommen mit der Darstellung Zarlinos überein[136]). Die Regeln für den doppelten Kontrapunkt[137]), der bei Tigrini auf den zweistimmigen doppelten Kontrapunkt in der Duodezime beschränkt wird, sind aus dem Ist. III, 56 übernommen.

Tigrinis Compendio war zur Einführung in die musikalische Komposition für diejenigen, die die längeren und schwierigeren Erklärungen der Istitutioni nicht durcharbeiten wollten oder konnten sehr nützlich; für die Entwicklung der Musiktheorie bedeutet es allerdings nur wenig, da es lediglich Exzerpte aus Zarlinos Istitutioni und Vicentinos Antica Musica bringt.

---

[126]) Comp. I. Buch.
[127]) Comp. II. Buch.
[128]) Comp. III. Buch.
[129]) Ist. III, 53.
[130]) Ant. Mus. III, 24—35.
[131]) Comp. III, 21.
[132]) Ist. III, 53.
[133]) Ant. Mus. III, 24 und 28.
[134]) Comp. III, 26.
[135]) Comp. IV, 2—5.
[136]) Ist. III, 54 und 55.
[137]) Comp. IV, 6.

c) GIOVANNI MARIA ARTUSI.

Eine wichtigere Schrift als das Compendio des Tigrini ist „l'Arte del Contraponto"[138]) des Giovanni Maria Artusi, der nach seinen Streitschriften[139]) gegen Monteverdi berühmt geworden ist. Allerdings stützt auch er sich auf Zarlino.

Sir John Hawkins behandelt in seiner „General History Of The Science And Practice Of Music", S. 402 und 403 dieses Werk nach dem Beispiel von Bannius als ein „Compendium" der Lehre Zarlinos. Hinsichtlich der Hauptpunkte der Kontrapunktlehre ist diese Meinung auch gerechtfertigt; die Intervallenlehre, die Regeln für die Stimmführung der Konsonanzen und die Behandlung der Kadenzen und Fugen stimmen vollkommen mit der Lehre Zarlinos überein, aber die Behandlung der Dissonanzen, für die sich Artusi besonders interessierte, ist gründlicher als bei Zarlino, und die Form, in der die Lehre ausgelegt ist, ist recht interessant und eigenartig.

Der erste Teil besteht aus Tafeln, die mit Hilfe von Beispielen und möglichst kurzen Erklärungen die Kompositionslehre vollständig darstellen; der zweite Teil, der die Dissonanzen behandelt, wiederholt und ergänzt den Stoff des ersten Teils.

Durch die Tafeln und kurzen Erklärungen des ersten Teils gewinnt diese Lehre an Übersichtlichkeit Zarlino gegenüber, aber im Wesentlichen ist sie nicht besser und klarer disponiert als in den Istitutioni; eine Ausnahme bilden nur die Tafeln von S. 30—35, in denen einige Fortschreitungen von vollkommenen zu vollkommenen, von vollkommenen zu unvollkommenen, von unvollkommenen zu vollkommenen und von unvollkommenen zu unvollkommenen Konsonanzen vom Gesichtspunkt der drei Arten der Stimmbewegung, Parallel-, Gegen- und Seitenbewegung betrachtet werden. Obgleich es Artusi nicht gelingt, die ganze Stimmführungslehre innerhalb dieser vier Arten der Fortschreitungen zusammenzufassen, zeigen seine Tafeln, die nur

[138]) vgl. Emil Vogel im V.f.M.W. III, Art. „Claudio Monteverdi" und insbesondere das Kapitel „Polemik zwischen Artusi und Monteverdi" (S. 325 ff.), in dem der ganze Streit zwischen den beiden Musikern beschrieben wird. Artusi kämpfte gegen die frei eintretenden Dissonanzen und die Doppeldissonanzen, während Monteverdi sie schrieb. Monteverdi drückt seinen Standpunkt in der Einleitung zum 5. Buch seiner „Madrigale" folgendermaßen aus: (S. 336) „einige vielleicht, die da wähnen, es gäbe keine anderen als die von Zarlino aufgestellten Kunstgesetze, werden sich über die „Seconda Prattica" wundern; sie mögen aber versichert sein, daß — was die Consonanzen und Dissonanzen anlangt — noch eine andere, von der gewöhnlichen Anschauung abweichende Ansicht berechtigt ist, welche unter vollständiger Befriedigung des Sinnes und Verstandes die moderne Kompositionsweise verteidigt". Monteverdi hat seine „Seconda Prattica" leider nie vollendet.

[139]) „l'Arte del Contraponto" erschien in Venedig in zwei Teilen, der erste 1586, der zweite 1589.

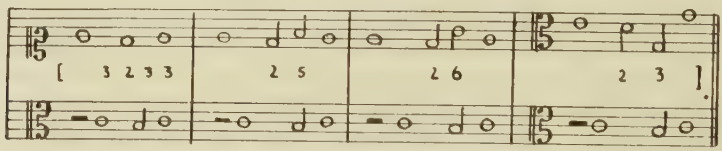
einen kleinen Teil der „Arte del Contraponto" bilden, einen glücklichen Vorstoß in der Richtung der Vereinfachung und Zusammenfassung der Lehre des Kontrapunkts.

Das für uns aufschlußreichste in der „Arte del Contraponto" ist die Behandlung der Dissonanzen. Sie werden im ersten Teil der „Arte del Contraponto" eingehend besprochen und im Jahre 1589 schließt Artusi an diesen den zweiten Teil an, der die Dissonanzen noch ausführlicher erörtert, indem er den Stoff des ersten Teils über die Dissonanzen weiter ergänzt.

Die mathematische Grundlage und die richtigen Auflösungen jedes dissonanten Intervalls bilden die Grundlage der Stimmführung.

Wenn Artusi von Synkopen spricht, nennt er die synkopierte Note die „patiente" und die andere Note, die die Dissonanz angibt, die „agente", und er erklärt die Auflösungen nicht als Intervalle, in die die Dissonanz weiterschreiten kann, sondern als Fortschreitung, die die Agente machen kann, während die patiente stufenweise absteigt[140]). Artusi zeigt z. B. auf der Tafel der Auflösungen der Sekunde[141]), daß die agente, die über der patiente steht, erstens stehen bleiben, zweitens eine Terz hinauf, drittens eine Quarte hinauf und viertens eine Quinte hinunter springen kann, während die patiente stufenweise hinuntersteigt, wie im folgenden Beispiel zu sehen ist. Aus diesen vier Fällen gibt es zwei Auflösungen der Sekunde in die Terz, eine in die semidiapente und eine in die Sexte.

(31)



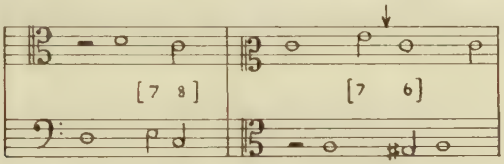
Weiter zeigt Artusi, wie die agente, wenn sie unter der patiente liegt, stehen bleiben, eine Terz hinauf oder hinunter und eine Quinte hinaufspringen kann, und wie bei diesen Fortschreitungen sich Auflösungen in die Prime, Terz und Quinte ergeben[142]). Ähnlich werden gute Fortschreitungen bei den anderen Dissonanzen gezeigt: die Quarte kann sich in die Semidiapente, die Terz, die Sexte oder die Dezime auflösen (das letzte geschieht durch stufenweises Absteigen der patiente und einen Oktavensprung nach unten der agente, die in diesem Falle unter der patiente steht[143]), der Tritonus in die Sexte oder

[140]) Art. Cont. II, 2. Buch, Kap. 1.
[141]) Art. Cont. I, 41. II, 2. Buch, Kap. 4.
[142]) Art. Cont. I, 41 und II, 2. Buch Kap. 4.
[143]) Art. Cont. I, 43 und II, 2. Buch Kap. 6.

Terz[144]), die Semidiapente in die Terz[145]), und die Septime in die Oktave, Sexte, Semidiapente oder Terz[146]).

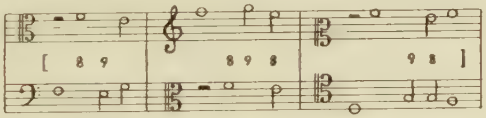
Artusi zeigt nur wenige „schlechte" Auflösungen der Dissonanzen. Die guten Auflösungen der synkopierten Septime in die Sexte schließen die der großen Septime in die kleine Sexte wegen der Fortschreitung der vergrößerten Sekunde aus[147]). Auch werden die beiden folgenden Fortschreitungen abgelehnt, die erste, weil die Parallelbewegung von der Septime in die Oktave wie Paralleloktaven klingt und die zweite wegen der diminuierten Oktave im Querstand.

(32)



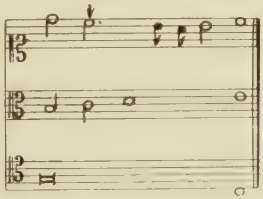
148)

In den beiden ersten Takten des nächsten Beispiels sind die Fortschreitungen der Oktave in die None und die Auflösung mit beiden Stimmen in Parallelbewegung der None in die Oktave wegen Klangähnlichkeit mit Paralleloktaven nicht zu empfehlen. Die Auflösung der None in die Oktave im letzten Takt ist nicht gut, weil die Sänger ohne weiteres gis statt g in der oberen Stimme singen würden, und dadurch eine vergrößerte Oktave mit der unteren Stimme entstände.

(33)

149)

Interessant ist der Gebrauch der Quarte, den Artusi für mehrstimmige Stücke vorschlägt. Die Verdoppelung soll die Quarte nach Artusis Ansicht zulässig machen.

(34)

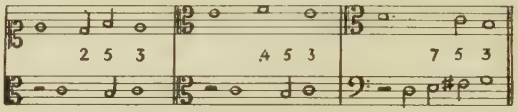


144) Art. Cont. I, 45 und II, 2. Buch Kap. 11.
145) Art. Cont. I, 49 und II, 2. Buch Kap. 7.
146) Art. Cont. I, 47 und II, 2. Buch Kap. 10.
147) Art. Cont. I, 48 und II, 2. Buch Kap. 10.
148) Art. Cont. I, 47 und II, 2. Buch 10. Kap.
149) Art. Cont. I, 41 und II, 2. Buch 10. Kap.

Artusi zeigt anschließend[150]) einige Fortschreitungen, in denen zwei Dissonanzen sehr gut aufeinander folgen können. Bei den angeführten Beispielen findet man Auflösungen der Sekunde, der Quarte und der Septime in die diminuierte Quinte, die ihrerseits in die Terz übergeht.

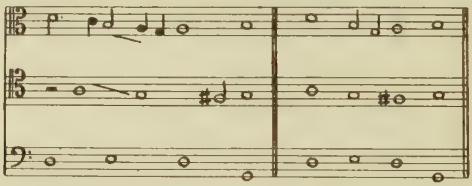
Aus diesen Beispielen spricht schon deutlich harmonisches Empfinden.

(35)



151)

Die nächste Fortschreitung enthält zwischen dem Sopran und dem Tenor zwei Sekunden in Parallelbewegung. Artusi hält sie für gerechtfertigt und bietet den zweiten Takt, um das Gerüst der Fortschreitung zu zeigen. Seines Erachtens sind die Sekunden im ersten Takt, die um der Verschönerung der Fortschreitung willen durch melodische Verzierung entstanden sind, nicht als zwei wirkliche Sekunden in Parallelbewegung anzusehen.

(36)

152)

Ähnlich wie die vorhergehenden zeigen die folgenden Beispiele[153]) schon leise den in den Kontrapunkt eintretenden Einfluß des beginnenden harmonischen Empfindens. Durch die melodische Verzierung oder das Diminuieren der Stimmen entstehen im ersten Beispiel Parallelseptimen und im zweiten eine

---

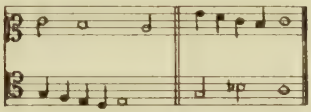
[150]) L'Arte del Contraponto I, 43 u. II, 2. Buch 6. Kap. „Servirà per uno degli accordi, ogni volta che sarà replicata à più voci, fra le parti di mezo; cosi la usò Cipriano nel Madrigale. Chi non sà à quatro voci, + il Porta nel Madrigale. Ne d'un bel fonte à cinque voci, + molti altri luochi, + da diversi altri Autori".

[151]) Art. Cont. I, 51, und II, 2. Buch, 13. Kap.

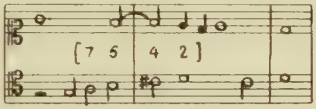
[152]) Art. Cont. II, 2. Buch 14. Kap. „Et se bene pare ad alcuni, che questi siano due seconde, cioè, che la parte acuta batta sopra quella di mezo in una Seconda con la minima, + dipoi con la Semiminima; non è però vero, che siano due Seconde, anzi consideraremo bene quelle figure, che non siano diminuti ne legate; ritrovaremo, che non vi cade, ne una, ne due dissonanze di modo, che potremo dire, che quelle siano, le diminute di queste per dare gratia all' Harmonia con molto contento dell'udito".

[153]) Diese Beispiele auch bei Jeppesen, Palestrinastil usw. 108.

Septime, die in einen Tritonus weitergeht. Als Erläuterung dazu sagt Artusi: „Sogliono questi prattici fare che per grado due semiminime siano dissonanti + fa molto buono effetto."[154])

(37)

Die folgende Fortschreitung mit mehreren Dissonanzen nacheinander ist selbst für Artusi zu hartklingend; sie enthält für ihn „un non sò che di aspro"[155]).

(38)



Rhythmisch bleibt Artusi in seinem Gebrauch der Synkope dem Prinzip seiner Zeit durchaus treu[156]), daß die Synkope auf den Niederschlag der Semibrevis und die Auflösung auf den Aufschlag fallen muß[157]). Als eine andere Hauptregel für den Gebrauch der Synkope betont er ebenso wie Zarlino[158]), daß die Auflösung durch eine absteigende Sekunde der synkopierten Note erfolgen muß[159]).

Diese Behandlung der Dissonanzen bei Artusi ist geschichtlich von besonderem Interesse, weil die Polemik zwischen Artusi und Monteverdi gerade um den Punkt des Gebrauches der Dissonanz geht. Artusi beruft sich auf die Praxis der großen Komponisten Adrian Willaert, Cipriano de Rore, Palestrina, Gabrieli, Orlando di Lasso u. a. und auf seine eigene „Arte del Contraponto" als Quellen, aus denen man den richtigen Gebrauch der Dissonanzen entnehmen könne[160]).

d) PIETRO PONTIO.

Wegen einer Fülle von Beispielen verschiedener Arten des Kanons und des doppelten Kontrapunkts sind Pietro Pontios „Dialogo di Musica", der 1595 in Parma erschien, und die „Regole di Musica" des Rocco Rodio, die zum ersten Mal in Neapel

---

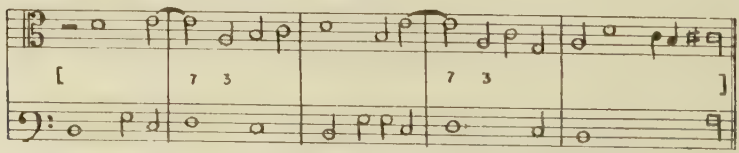
154) Art. Cont. I, 56.
155) Art. Cont. I, 51 u. II, 2. Buch 13. Kap.
156) vgl. oben S. 80 Anm. 24.
157) Art. Cont. II, 2. Buch 5. Kap.
158) vgl. oben S. 26.
159) Art. Cont. II, 2. Buch 2. Kap.
160) vgl. V.f.M.W. III ,330.

im Jahre 1600 herausgegeben wurden, von besonderem Interesse. Beide Werke enthalten Kanons in der Prime, in der Sekunde, Terz, Quarte, Quinte, Sexte und Oktave, und viele Beispiele des doppelten Kontrapunkts.

Der „Dialogo" des Pontio enthält außerdem Kanons in jedem Intervall in Gegenbewegung und viele Kontrapunkte mit „obligationi", d. h. der Komponist nimmt für das betreffende Stück gewisse Verpflichtungen auf sich, er übernimmt es z. B., einen Kontrapunkt ohne eine Oktave oder Quinte oder irgend ein anderes Intervall, oder ohne Dissonanzen zu schreiben. In manchen Beispielen werden die Kanons und anderen künstlichen kontrapunktischen Stücke über einem canto fermo geschrieben, in anderen nicht.

Eine vollständige Darstellung der Kontrapunktlehre ist in diesen beiden Werken nicht versucht. Zwar gibt es im zweiten Buch von Pontios „Dialogo di Musica" Erörterungen in Dialogform über verschiedene Fortschreitungen der Konsonanzen und Dissonanzen, aber seine Ideen über Stimmführung finden sich viel besser disponiert in einem etwas früheren Werk, „Ragionamento di Musica", das 1588 in Parma erschien. Im zweiten Ragionamento dieses Werks zeigt und erklärt Pontio im einzelnen jede Weiterschreitung der konsonanten und dissonanten Intervalle, die er für anwendbar hält. Im großen Ganzen bringen seine ausführlichen Erklärungen nichts Neues. Von wirklichem Interesse sind eigentlich nur einige Fortschreitungen der Septime, die weder Zarlino noch Artusi angegeben haben. Im ersten Beispiel sehen wir zweimal die Auflösung der Septime durch einen Terzsprung nach unten. Diese sprungweise Auflösung der Dissonanz ist dadurch zu erklären, daß eine Note zwischen der synkopierten Note und ihrer Auflösung eingeschoben wird. Man nahm es in der Praxis im Anfang des 16. Jahrhunderts oft nicht so genau und erlaubte sich eine verspätete Auflösung der Synkope[161]). In der Zeit Zarlinos hielt man die Regel der stufenweisen Auflösung strenger ein. Pontios Beispiele sind demnach am Ende des 16. Jahrhunderts schon etwas veraltet.

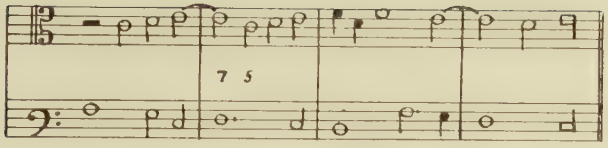
(39)



[162])

[161]) vgl. Jeppesen, Palestrinastil usw. 238 ff.
[162]) Pontio, Rag. di Mus. 82. Bei Pontio stehen die Taktstriche nicht.

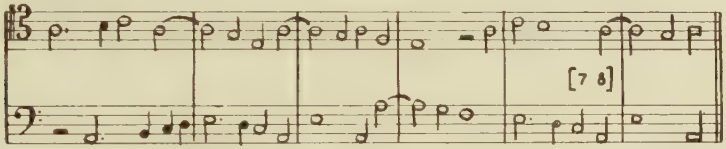
(40)



[163])

Die Auflösung der Septime durch Parallelbewegung in der Oktave wurde von Artusi nicht gut geheißen[164]), aber Pontio bringt sie im folgenden Beispiel als gute Fortschreitung im diminuierten Kontrapunkt (contrapunti fatti sopra del canto figurato), wenn die Septime auf den schweren und die Oktave auf den leichten Taktteil fallen.

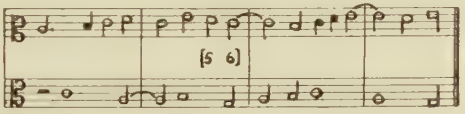
(41)



[165])

Pontio bespricht weiter die Auflösung der Semidiapente durch Parallelbewegung in die Sexte, während der konservative Artusi nur e i n e Auflösung der Semidiapente: die in die Terz, angegeben hatte[166]). Diese Auflösung wäre nach Pontio noch besser, wenn die Semidiapente auf dem leichten Taktteil und die Sexte am Anfang des Taktes ständen, aber sie ist nach seiner Meinung in der folgenden rhythmischen Fassung nicht zu verwerfen:

(42)



[167])

e) ROCCO RODIO und SCIPIONE CERRETO.

Den Anfang der „Regole di Musica" des Rocco Rodio bildet ein kleiner „Trattato di varie opinioni sopra il contrapunto", in dem Rodio sehr kurz erwähnt, daß Meinungsverschiedenheiten unter den Theoretikern über einige Fortschreitungen herrschen, um dann seine eigne Meinung zu entwickeln. Rodio sieht die Tendenz der großen Konsonanzen, zu noch größeren, und der kleinen, zu noch kleineren überzugehen als das Haupt-

[163]) Pontio, Rag. di Mus. 80.
[164]) vgl. oben S. 53.
[165]) Rag. di Mus. 84.
[166]) Art. Cont. I, 49 u. II, 2. Buch 7. Kap.
[167]) Rag. di Mus. 86.

prinzip der Stimmführung an. Er drückt dieses Prinzip aber anders aus, nämlich: wenn der Kontrapunkt im Sopran steht, muß man mit den großen Konsonanzen hinauf- und mit den kleinen Konsonanzen hinuntersteigen, und umgekehrt, wenn der Kontrapunkt im Baß steht, muß man mit den kleinen Konsonanzen hinauf- und mit den großen hinuntersteigen[168]).

Vom selben Gesichtspunkt aus wird dieses Prinzip von Scipione Cerreto in seinem Buche „Della Prattica Musicale vocale et instrumentale" betrachtet. Cerreto findet aber den Gebrauch des Wortes „scendere" bei Rodio etwas ungenau, auch spricht er von der „parte authentica" statt vom Sopran[169]).

Eine andere Stelle des Traktates von Rodio, in der er das Gefühl des Komponisten höher als die Regeln stellt, wird von Cerreto heftig angefochten. Rodio behauptet, daß man sich nicht unbedingt an alle strengen Regeln halten könne, wenn man einen wirklich schönen und reizvollen Kontrapunkt schreiben wolle[170]).

Cerreto nimmt dagegen den Standpunkt ein, daß ein Kontrapunkt nur dann schön sein könne, wenn alle Regeln eingehalten würden. Wenn Rodios Ansicht[171]) richtig sei, so hätten, wie er schreibt, die erfahrenen Komponisten alle ihre Regeln umsonst aufgestellt, und Rodios eigenes, eben veröffentlichtes Buch wäre dann ebenso überflüssig[172]).

Dieser polemisierende und dabei doch konservative Zug ist für das ganze Werk Cerretos typisch. Das dritte Buch seiner Prattica musicale ist eine gute Quelle für Beispiele der verschiedenen Formen des Kanons.

Das vierte Buch, das die eigentliche Kontrapunktlehre enthält, leidet unter den reaktionären Ansichten seines Verfassers. Seine hier folgenden Beispiele für den schlechten Gebrauch der Semidiapente sind Zeugen seiner konservativen Ansichten. Seines Erachtens kann man die Semidiapente nur in drei- oder mehrstimmigen Stücken auf dem leichten Taktteil brauchen,

---

[168]) Rodio, Reg. di Mus. 3: „Dunque il parer mio è, che osservationi non è altro che facendosi contrapunti per lo soprano, si deve con le maggiori consonanze salire, + con le minori scendere, + per lo basso, è di osservarsi tutto il contrario, salir con le minori, + discendere con le maggiori."

[169]) Cerreto, Pratt. mus. etc. IV, 1.

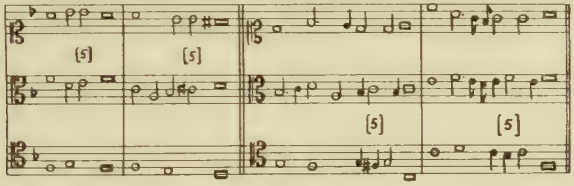
[170]) Rodio, Reg. di Mus. 4: . . . tuttavolta, che il Contrapontista attende a esser vago, + far buono effetto, non è obligato à tanti varij capricci de gli altri: percioche alle volte il contraponto astretto da tanti oblighi di regole, + osservationi non può far vago, + dolce effetto . . ."

[171]) Cerreto, Pratt. Mus. 243 u. 44.

[172]) Pratt. Mus. 243/4: . . . „Dunque in vanno sono state le legge armoniche de Musici Periti constituiti, + precise il suo libro di regole novamente stampato, poiche rimette il compone a capriccio del Contrapontista . . ."

wenn die zwei Noten, die die Dissonanz bilden, zusammen angegeben werden[173]). Diese Semidiapenten sollen nur wegen des Zusammenschlagens schlecht sein. Ein Vergleich dieser Beispiele mit den obigen auf S. 54 von Artusi, der sich nicht um diese Kleinigkeit kümmerte, und bei der Frage der Dissonanzen als Vertreter der konservativen Ansichten seiner Zeit angesehen werden kann, zeigt Cerreto als rückständig in seinen Grundanschauungen.

(43)



f) GIROLAMO DIRUTA.

Einige sehr interessante Ansichten über den Kontrapunkt finden wir im zweiten Buch des zweiten Teils von Girolamo Dirutas „Transilvano"[174]). Der „Transilvano", der in Dialogform zwischen Diruta und einem Herrn aus Siebenbürgen geschrieben ist, wird gewöhnlich wegen seiner Fülle von Notenbeispielen und Spielanweisungen der damaligen Literatur für Tasteninstrumente nur als Lehrbuch für Klavierspieler behandelt[175]). Aber der Teil über den Kontrapunkt ist mindestens ebenso wertvoll wie seine Klavierschule.

Diruta war ein Schüler Zarlinos, und seine Lehre ist fest auf der Zarlinos aufgebaut, dabei aber vereinfacht und teilweise mit selbständigen Ideen durchsetzt.

Diruta führt die Hauptfortschreitungen der Konsonanzen folgendermaßen an. „Dopò la cognitione delle consonanze seguitano li quattro movimenti, sopra delli quali si commune il contrapunto.

Prima movimento.

Dalla consonanza perfetta à dun'altra perfetta, si và come il moto contrario.

[173]) Cerreto, Pratt. Mus. 253 ff.

[174]) Der erste Teil des „Transilvano" erschien in Venedig im Jahre 1593, der zweite im Jahre 1609.

[175]) vgl. Carl Krebs, „Girolamo Dirutas Transilvano, ein Beitrag zur Geschichte des Orgel- und Klavierspiels im 16. Jahrh." in V.f.M.W. VIII, 309 ff. Krebs gibt in diesem Aufsatz eine sehr ausführliche Behandlung der Stellung Dirutas und des Transilvano in der Geschichte der Klaviermusik und des Klavierspiels, aber der Teil, in dem die Kontrapunktlehre steht, wird von ihm nur kurz erwähnt. Eine andere Besprechung des „Transilvano" vom Standpunkt des Tasteninstruments befindet sich bei Max Seiffert, Geschichte der Klaviermusik, Leipzig 1899, S. 44 ff.

Secondo movimento.
Dalla consonanza imperfetta à dun'altra imperfetta, si và come si vuole.

Terza movimento.
Dalla consonanza perfetta all'imperfetta, si và come si vuole.

Quarto movimento.
Dalla consonanza imperfetta alla perfetta, si và con il moto contrario, + semituono."[176])

Dieser letzte Satz erinnert an Zarlinos Beschreibung der „semituono maggiore, nel quale consiste tutto 'l buono nella Musica et senza lui ogni Modulatione et ogni Harmonia è dura aspra et quasi inconsonante".[177]) Der Halbton kann nach Diruta entweder „tacito" oder „espresso" sein[178]), und im Sprung der kleinen Terz ist der Halbton „tacito" enthalten.

Am interessantesten in Dirutas Behandlung des Kontrapunkts ist seine Unterscheidung zwischen „C o n t r a p u n t o o s s e r v a t o" und „c o n t r a p u n t o c o m m u n e".[179]) Der contrapunto osservato ist der, in dem alle Regeln fest eingehalten werden, während es in dem contrapunto commune genügt, wenn der Komponist weder Quinten noch Oktaven in Parallelbewegung schreibt. Dirutas Vorliebe gilt dem contrapunto osservato.

Die Beispiele zeigen erstens einen contrapunto osservato und zweitens einen contrapunto commune über demselben cantus firmus. Schlechte Fortschreitungen gibt es in beiden Beispielen nicht, aber im contrapunto osservato wird die Gegenbewegung etwas strenger eingehalten als im contrapunto commune; im zweiten Beispiel gibt es zwei Fortschreitungen einer großen Sexte in die Quinte, eine einer kleinen Sexte in die Oktave und eine einer kleinen Terz in die Quinte. Im

[176]) Diruta, Transilv. II, 2 S. 1 u. 2. Unter moto contrario versteht Diruta nicht nur Gegenbewegung, sondern auch Seitenbewegung . . . „del moto contrario s'intende ch' una parte descenda, + l'altra ascenda, overo che una stia ferma, + l'altra si muova".

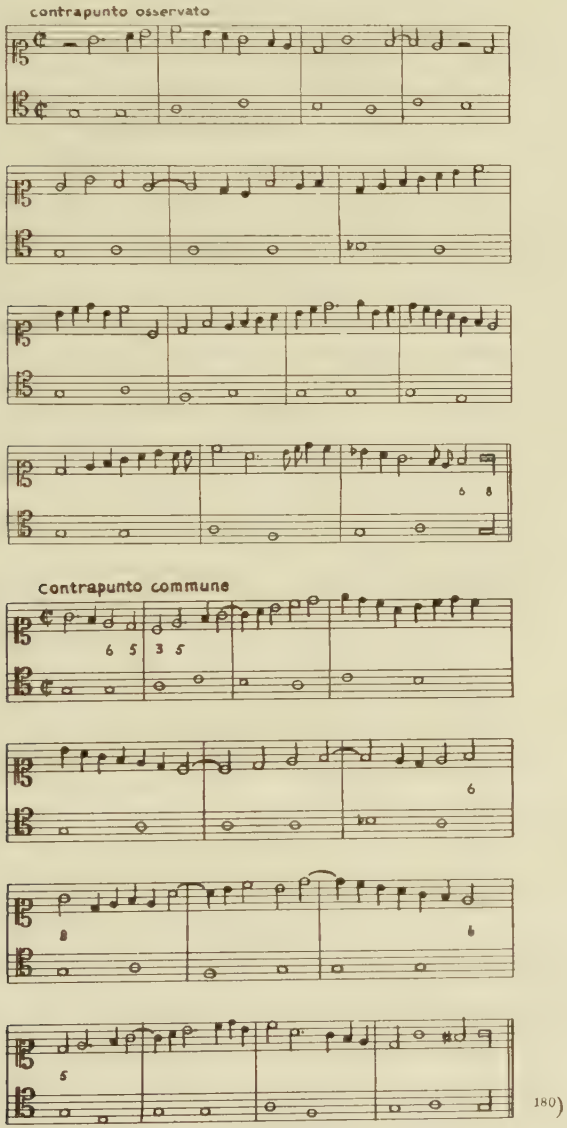
[177]) Ist. III, 29.

[178]) Transilv. II, 2, S. 2: „Adunque quando volete andare dalla consonanza imperfetta alla perfetta, osservate questi doi mezi, cioè il movimento contrario, + il semituono, + avertite, che una parte sola basta, che faccia il semituono ò tacito, ò espresso, come quando sarà salto di terza, che dica re, fa, overo mi, sol, vi entra il semituono".

[179]) Transilv. II, 2, S. 3: „Il contrapunto osservato è più vago assai, che non è il contrapunto commune, e la sua bellezza nasce da queste osservationi, che già vado spiegando. Nel contrapunto commune non vi vanno tante osservationi, come andar dalla sesta all'ottava con il semituono, + similmente di sesta in quinta, + dalla terza all'unisono; si come anco dalla terza alla quinta. Si và anco dalla perfetta all'altra senza moto contrario; + quel che dico delle consonanze principali, intendo anco delle replicate. Le maggior osservanze sono queste, di non far due quinte, nè due ottave una appresso l'altra; nè anco si osserva il moto contrario da una perfetta all'altra."

ersten Beispiel ist keine Fortschreitung dieser Art außer in der Kadenz, in der nach dem damaligen Gebrauch der musica ficta die Sänger ohne weiteres fis statt f gesungen haben, wodurch die kleine Sexte vor der Oktave in eine große Sexte umgewandelt wurde.

(44)



[180])

[180]) Transil. II, 2, S. 15.

g) ADRIANO BANCHIERI.

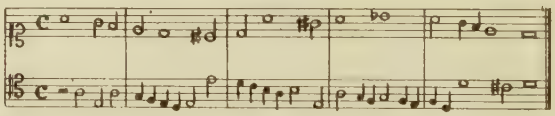
Die gleiche Unterscheidung zwischen Contrapunto Osservato und Contrapunto Commune wird von Adriano Banchieri[181]) in seiner „Cartella Musicale", Venedig 1614[182]), gelehrt.

Banchieri schreibt, daß Zarlino und Artusi die besten Vertreter der Theorie des Contrapunto osservato seien[183]). Nach seiner Meinung ist der schönste Kontrapunkt derjenige, der beide Arten in sich zusammenfaßt und dadurch der Musik von heute (d. h. 1614) einen neuen und reichen Genuß bereitet; doch glaubt Banchieri, daß der Komponist zuerst die Regeln des contrapunto osservato erlernen solle, bevor er sich mit der freieren Art beschäftigt[184]).

Diese Freiheiten des contrapunto commune verdanken ihre theoretische Begründung der Absicht, die Bedeutung der Worte durch die Musik besser auszudrücken[185]). Von diesem Standpunkt aus, der durchaus den Geist der Renaissancemusik atmet, will Banchieris Behandlung der Dissonanzen betrachtet sein.

In dem weiter unten angeführten Beispiel zeigt Banchieri einen guten, freien Gebrauch der Dissonanzen. Im zweiten, dritten und vierten Takt sieht man auf der zweiten minima eine dissonante semiminima, und zwar in stufenweisen Fortschreitungen, bei denen die Dissonanz sich bald in eine Konsonanz auflöst. Die Fortschreitung im zweiten Takt ist dieselbe, die wir früher bei Artusi kennengelernt haben[186]).

(45)



[187])

[181]) Für eine eingehende Behandlung des Lebens und Wirkens des Adriano Banchieri s. Francesco Vatielli „De Madrigale dramatico e Adriano Banchieri" in „Arte e vita musicale a Bologna" I. In diesem Artikel gibt Vatielli neben seiner Erörterung des Madrigals ein gutes Bild von Banchieri als Musiker, insbesondere in seinem Verhältnis zum Madrigal.

[182]) Die Ausgabe von 1614 ist die 3., und sie ist vergrößert den früheren Ausgaben von 1601 und 1610 gegenüber. vgl. Eitner, Quellenlexikon, Art. Banchieri.

[183]) Cartella Musica S. 165. Banchieri nennt diese Unterscheidung zwischen contrapunto osservato und commune eine „opinione in vero giuditiosa e di non picciola reflessione ne gli moderni compositori, i quali con gratiosa maniera servendosi d' amendere le maniere assieme conteste, rendono un gustoso e novo diletto nella musica odiernamente praticata".

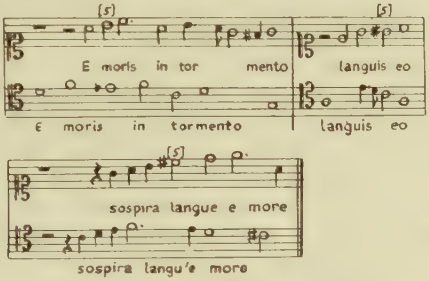
[184]) Cartella mus. 166: „Dico per ciò che il novello contrapuntista deve prima aprendere le regole + precetti nell'Osservato Contrapunto, poi servirsi di questa studiosa inventione cioè à dire, ponere in partitura una voce cantabile di compositione che habbia vago + polito cantare, sopra quella tessere un nuovo Contrapunto + imitare (potendo) quelli affetti + inventioni, che studiosamente produrvisi . . ."

[185]) Cartella musicale, 165 ff.

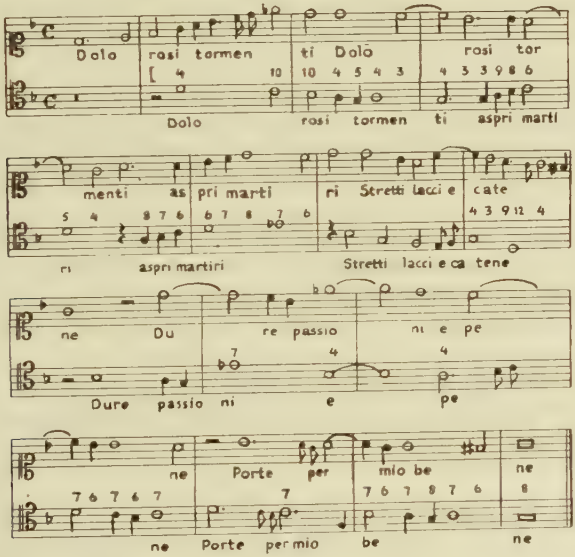
[186]) vgl. oben S. 55, 1. Beisp.

[187]) Cartella Musicale S. 103.

Das nächste Beispiel bringt in drei Stellen den Gebrauch der vergrößerten Quinte, die hier wieder angebracht ist, um den Affekt zu betonen. Nur wenn die Worte etwas rauhes, hartes, „aspro" sagt Banchieri, auszudrücken haben, kann dieses Intervall zugelassen werden[188]).

(46)

[189])

In seinem nächsten Beispiel sehen wir, wie er die Dissonanzen anwendet, um eine wirkliche Härte (durezza) in die Musik zu bringen. Seine Vorliebe scheint der Septime zu gelten, aber auch die None und sogar die Quarte haben die durezza auszudrücken[190]).

(47)

[191])

[188]) Cartella musicale S. 98: „Questa hò posta perche alcuni moderni compositori l'adoprano in occasione di parole che si ricerchi musica aspra + cio per imitar l'oratione, ma senza parole non s'admettono".

[189]) Cartella musicale S. 99.

[190]) Cartella musicale 103: „Usansi altre dissonanze in variati modi conteste, dalli Compositori moderni chiamate Durezze, le quali componendole in note, non vengono permesse, nulla dimeno in occasione di parole vengono permesse, ma bisogna volendole praticare considerarle bene".

[191]) Cart. Mus. 104.

Interessant ist Banchieris Einteilung der Dissonanzen in vollkommene und unvollkommene, also ähnlich wie bei den Konsonanzen. Die vollkommenen Konsonanzen, die Quinte und die Oktave, sind die, die nicht verändert werden können, während die unvollkommenen Konsonanzen, die Terz und die Sexte, diejenigen sind, die verändert werden können[192]). Die Einteilung der Dissonanzen beruht auf einer anderen Basis. Die vollkommenen Dissonanzen verstimmen das Ohr (scordano all' udito). Es sind die Sekunde und die Septime; die unvollkommenen sind Quarten und Semidiapenten[193]). Die „Cartella musicale", die auch durch ihren Reichtum an Beispielen hervorragt, zeigt ihre Sonderart am prägnantesten in dem Abschnitt über die Dissonanzen. Unter den Theoretikern, die den Kontrapunkt behandeln, gibt es vor Banchieri keinen Musiker, der einen so freien Gebrauch der Dissonanzen in zweistimmigen kontrapunktischen Stücken zuläßt wie er. Banchieri gebraucht als echter Renaissancemusiker[194]) die dissonanten Intervalle zur Unterstreichung der herrschenden Affekte des Textes.

h) LODOVICO ZACCONI.

Vielleicht das bedeutendste Werk neben Zarlinos „Istitutioni Harmoniche" als Quelle für das Studium der musikalischen Praxis und Theorie des 16. Jahrhunderts ist die „P r a t t i c a d i M u s i c a" des Lodovico Zacconi. Der erste Teil, der 1592 erschien, erklärt die Gesangspraxis der Zeit und ist die beste Quelle, aus der man die Aufführungspraxis des 16. Jahrhunderts gründlich studieren kann[195]). Zacconi war selber ein viel gereister Sänger, lebte lange Zeit erst in Graz und dann in München und kannte die musikalische Aufführungspraxis nicht nur theoretisch sondern auch aus eigner, langjähriger Erfahrung.

Der zweite Teil der „Prattica di Musica", der die Kompositionslehre behandelt, erschien erst 1622, 30 Jahre später als der erste Teil. Wie Zacconi während seines Aufenthaltes in

---

[192]) Cart. Mus. 90.

[193]) Cart. Mus. 96.

[194]) Eine ausführliche Darstellung des Kampfes gegen die Nichtachtung des Textes in der mittelalterlichen Musik, den die Musiker der Renaissance führten, findet sich bei Molitor, Die Nach-Tridentinische Choralreform zu Rom I, 136 ff.

[195]) vgl. Friedrich Chrysander „Lodovico Zacconi als Lehrer des Kunstgesanges", V.f.M.W. VII, 337 ff. Chrysander übersetzt hier das 66. Kapitel des 1. Buchs des 1. Teils der Prattica di Musica ins Deutsche. In diesem Kapitel behandelt Zacconi die „Gorgia" oder melodische Verzierung der Gesangslinien, die die Sänger damals der geschriebenen Musik hinzufügten, um die Musik lebendig, schön und interessant zu machen.

Graz seine Kompositionskenntnisse sammelte, erfahren wir aus seinen eigenen autobiographischen Aufzeichnungen[196]).

In Graz begann er mit gründlichen theoretischen Studien. Den Anlaß dazu gab die Mitteilung, daß Zarlino gesagt habe, in San Marco könne er erst eintreten, wenn er zuvor noch einige Jahre studiert habe. „Diese mir überbrachte Äußerung", so heißt es in der Autobiographie[197]), „konnte ich nicht hinunterschlucken (inghiottire) und sie brachte mich zu dem Entschluß, die Messe: L'Homme Armé von Palestrina und andere seiner für die Sänger besonders schwierigen Stücke mir zu eigen zu machen (risolvere) und, weil ich die Regeln nicht alle wußte, vertraute ich mich meinen Kollegen an, unter denen Komponisten und Instrumentalvirtuosen waren. Besonders Francesco da Ronigo und ein Neffe des Annibale von Padua glänzten als Spieler und Komponisten und waren in den Regeln wohl bewandert, außerdem war auch der Kapellmeister eine tüchtige Kraft. Diese drei Männer förderten mich sehr und im Verkehr mit ihnen erwarb ich mir die Fähigkeiten, von denen meine Prattica di Musica zeugt."

Die Kompositionslehre der Prattica di Musica wurzelt fest in den Prinzipien Zarlinos und folgt der Überlieferung in allen wesentlichen Punkten. Die Einteilung der Intervalle in Konsonanzen und Dissonanzen, mit der Quarte als Konsonanz gerechnet, ist die gleiche wie in den „Istitutioni harmoniche"[198]). Die Regeln der Stimmführung folgen den Prinzipien Zarlinos sogar in dem Verbot der Parallelbewegung zweier unvollkommene Konsonanzen gleicher Größe[199]). Die Schwäche der Ist. harm., die in einer unübersichtlichen Disposition der einzelnen Ideen liegt, wird in der „Prattica di Musica" dadurch wettgemacht, daß Zacconi die Hauptprinzipien der Stimmführung im 11. Kapitel des zweiten Buches des zweiten Teils zusammenstellt.

Hier treffen wir das Verbot der Parallelbewegung von vollkommenen und unvollkommenen Konsonanzen gleicher Größe[200]) und das Prinzip, daß die großen Terzen, Sexten und Septimen zu noch größeren und die kleinen zu noch kleineren weiterschreiten wollen[201]). Allgemeine Prinzipien der Fortschreitungen der vollkommenen und unvollkommenen Konsonanzen untereinander werden aufgestellt[202]), die an Dirutas Zusammenfassung

---

196) vgl. Herm. Kretzschmar, Lodovico Zacconis Leben auf Grund seiner Autobiographie, Jahrbuch Peters 1910.

197) zitiert nach der Übersetzung von Kretzschmar, L. Zacconis Leben . . . 53.

198) Prattica di Musica II, 2, Buch 7—9.

199) Pratt. Mus. II, 2. Buch, 11, Regel 6.

200) Pratt. Mus. Regeln 1 und 6.

201) Pratt. Mus. Regel 8 und 9.

202) Pratt. Mus. Regel 1 bis 5.

dieser Prinzipien erinnern[203]): aus vollkommenen in unvollkommene Konsonanzen und umgekehrt soll man in Seiten- oder Gegenbewegung gehen, oder in Parallelbewegung mit Halbton („Tacito overo espressivo") in einer Stimme; aus unvollkommenen in unvollkommene geht man gewöhnlich wie man will, d. h. mit Gegen-, Seiten- oder Parallelbewegung.

Die üblichen Regeln für den Gebrauch der Dissonanzen werden auch hier angeführt. Die Dissonanzen sind auf den schweren Taktteil als Synkopen und auf den leichten Taktteil als Durchgangsdissonanzen zu setzen[204]). Eine klare Zusammenfassung der Kontrapunktlehre gelingt Zacconi trotz des 11. Kapitels des zweiten Buches nicht ganz, denn Ergänzungen und Ausnahmen der Regeln werden über das ganze Werk an die verschiedensten Stellen verstreut.

Noch eine Zusammenfassung der Lehre von einem anderen Gesichtspunkt aus findet sich im 55. Kapitel des zweiten Buches. Zacconi spricht von den Freiheiten, die dem Komponisten gestattet sind. Seines Erachtens sollen alle Regeln möglichst eingehalten werden, doch die einzige Regel, die keine Ausnahme duldet, ist das Verbot der Parallelquinten und Oktaven.

Charakteristisch für die Prattica di Musica ist der auch in der Theorie angenommene Standpunkt des praktisch ausübenden Musikers. Außer der Einteilung des Kontrapunktes in einfachen und diminuierten Kontrapunkt zählt Zacconi zwei Arten auf, den Kontrapunkt „a commun bene placito" und den „secondo il voler d'un solo"[205]). Beide gehören dem Gebiet des Improvisierens an. Beim Kontrapunkt „a commun bene placito" singt der Baß den cantus firmus, und jeder Sänger des Chores improvisiert einen dazu passenden Kontrapunkt. Beim Kontrapunkt „secondo il voler d'un solo" improvisiert nur ein Sänger zum cantus firmus, während die Stimmen der anderen durch Vorbedingungen (obligationi) festgelegt sind. Auf dem Gebiet des Stegreifsingens, des „contrapunto alla mente", gibt Zacconi dem Leser seines Buches durch zahlreiche Beispiele viele Anregungen[206]). Zacconi sagt sogar, während andere das Ziel anstreben, nur den geschriebenen Kontrapunkt zu lehren, wolle er im Grunde nur improvisierende Kontrapunktiker heranbilden[207]). Den Kern seines Unterrichts bildet die Lehre,

---

[203]) Diruta, Transilv. II, 2.

[204]) Pratt. Mus. II, 2. Buch, 11, Regeln 10 und 14.

[205]) Pratt. Mus. II, 2. Buch 15. Für eine Behandlung des improvisierten Volksgesangs vgl. Wolf, Die Musiklehre des Johannes de Grocheo. S.I.M.G. I, 90 ff.

[206]) Pratt. Mus. II, 3. Buch, 1—34.

[207]) Pratt. Mus. II, 3. Buch, 35. „io hò havuto sol mira (come si vede) di far un buon Contrapuntista alla mente, dalla cui professione poi ne nasce il buon Compositore".

daß ein Schüler für seine kontrapunktischen Übungen nur mit einem cantus firmus arbeiten soll, bis er aus ihm alle Möglichkeiten geschöpft hat[208]).

Der zweite Teil der Prattica di Musica bildet die eigentliche Zusammenfassung der Reihe der großen italienischen Schriften, die das musikalische Denken des 16. Jahrhunderts festhalten und der Nachwelt überliefert haben. Zacconi bringt nicht nur eine Darstellung aller dieser Ideen, sondern darüber hinaus eine Zusammenfassung aller Grundgedanken seiner wichtigsten Vorgänger auf dem Gebiet der Komposition mit samt einer Fülle von Beispielen. Es werden angeführt: 1. das „Compendio della Musica" des Tigrini[209]); 2. die „Prattica della Musica Vocale e Stromentale", viertes Buch, des Scipione Cerreto[210]); 3. die „Istitutioni harmoniche", drittes Buch des Zarlino[211]); 4. die „Cartelle Musicali" des Banchieri[212]); 5. der „Transilvano" des Diruta[213]).

Zacconi starb im Jahre 1627. Kurz nach seinem Tode erschien noch das Werk „Specchio di Musica" von Silverio Picerli[214]), ein völlig unbedeutendes Buch. Dann tritt eine Pause ein, und die große Reihe der Kontrapunktlehrer, in deren Werken sich die Musik der niederländischen und venetianischen Schule spiegelt, ist zunächst beendet. Alle besprochenen Werke sind bis auf zwei[215]) in Venedig gedruckt und bilden nicht nur äußerlich sondern auch inhaltlich eine Einheit und zugleich den Mittelpunkt der großen venetianischen Schule.

Dem Werke Zarlinos ist an dieser Stelle mehr Platz gewidmet worden als späteren Schriften. Das hat zwei Gründe: einmal sind die Istitutioni bei weitem das bedeutendste Werk der Zeit, und zweitens war es dadurch möglich, die Theorie des Kontrapunkts an einem einzigen Werk in allen Einzelheiten darzustellen. Wie jede große theoretische Schrift über ein praktisches Kunstgebiet geben Zarlinos Istitutioni eine Zusammenfassung der bisherigen Praxis und dienen gleichzeitig als Quelle für das zukünftige Studium. Deshalb wurde zuerst das Verhältnis von Zarlinos Werk zu den früheren theoreti-

---

[208]) Pratt. Mus. II, 2. Buch 33.
Von modernen Büchern, die nach demselben Prinzip vorgehen, nenne ich Richter, Lehrbuch des Kontrapunkts, 10. Aufl., Leipzig 1900, und Riemann, Lehrbuch des Kontrapunkts, 4.—6. Aufl., Leipzig 1921.

[209]) Pratt. Mus. II, 3. Buch, 35—37.

[210]) Pratt. Mus. II, 3. Buch, 38—52.

[211]) Pratt. Mus. II, 3. Buch, 53—56.

[212]) Pratt. Mus. II, 3. Buch, 57—60.

[213]) Pratt. Mus. II, 3. Buch, 61—62.

[214]) Silverio Picerli, Specchio di Musica, Napoli, 1630/31. Das Buch ist nur eine pedantische Zusammenstellung verschiedener Meinungen über Einzelheiten des Kontrapunktes.

[215]) Die Werke Rodios und Cerretos wurden in Neapel gedruckt.

schen Schriften besprochen und anschließend seine musikalische Grundanschauung und seine Auffassung der einzelnen Punkte der Kontrapunktlehre dargestellt.

Sein Einfluß auf die Folgezeit ergibt sich aus der Betrachtung der Werke der späteren Theoretiker. Es zeigt sich, daß diese späteren Musiker, abgesehen von ihren freieren Ansichten über den Gebrauch der Dissonanzen noch ganz bei den Lehren Zarlinos bleiben. Sie sind in ihrem Wesen konservativ. Es liegt ihnen weniger daran, neue Theorien aufzustellen, als das Herkömmliche vereinfacht darzustellen und zu verbreiten.

Schon einige Jahre bevor der zweite Teil von Zacconis „Prattica di Musica" erschien, waren die ersten Opern von Peri, Caccini, Monteverdi u. a. aufgeführt worden. Aber die Theoretiker lassen im allgemeinen die modernen Neuerungen, die der Aufstieg der Oper mit sich brachte, in ihren Lehrbüchern noch nicht zu, obwohl schon, wie wir gesehen haben, einige in das Neuland der Renaissancemusik vorstoßen. Im allgemeinen sind die Theoretiker viel zu sehr in der Gedankenwelt der alten Kontrapunktlehre groß geworden, als daß sie die neuen Gedanken der Zeit theoretisch verwerten konnten. Die Verbindung dieser neuen aus der Oper stammenden Ideen mit der alten Kontrapunktlehre wurde erst im Laufe des 17. Jahrhunderts durch die Entwicklung in Deutschland vollzogen.

III. DIE KONTRAPUNKTLEHRE BEI SWEELINCK UND CALVISIUS.

a) JAN PIETERSZON SWEELINCK.

Zu den Schülern Zarlinos gehörte der große holländische Orgelspieler und Komponist Jan Pieterszon Sweelinck, der wahrscheinlich in den Jahren 1578—80 bei ihm studiert hat[216]). Sweelinck hat „Compositionsregeln" geschrieben, die um so größere Bedeutung beanspruchen, als Sweelinck mit seinem Wirken als Musiker und Lehrer weithin bis zum Ende des 17. Jahrhunderts gewirkt hat. Durch seine Arbeit auf dem Gebiet der Musiktheorie ist die Lehre Zarlinos nach dem Norden Europas gekommen und hat mit Sweelincks Abhandlung außerordentliche Verbreitung gefunden. Er ist der Mittelsmann zur Weltanschauung und Musiktheorie der großen deutschen Meister geworden.

---

[216]) Seiffert, J. P. Sweelinck und seine direkten deutschen Schüler, V.f.M.W. VII, 152.

Sweelincks „Kompositionsregeln" sind im 10. Band der Gesamtausgabe seiner Werke in einer sehr guten kritischen Bearbeitung von Hermann Gehrmann im Druck erschienen[217]). Das Original der Sweelinckschen Schrift existiert nicht mehr. Gehrmann hat seine Ausgabe aus drei Abschriften zusammengestellt, die erhalten geblieben sind. Zwei von diesen Abschriften, die Gehrmann Manuskript A und Manuskript B nennt, liegen in der Stadtbibliothek in Hamburg[218]), die dritte, Manuskript C, befindet sich in der Staatsbibliothek in Berlin[219]). Nach Gehrmann ist Ms. A wahrscheinlich eine von Matthias Weckmann im Jahre 1640 ausgeführte Kopie, von der ein Teil von Reinken geschrieben ist[220]). Ms. B ist im Jahre 1670 von Reinken kopiert, und Ms. C, das Gehrmann für das unbedeutendste der drei hält, ist im Jahre 1647 von einem Manne namens Gramman abgeschrieben worden, von dem wir sonst nichts wissen. Ms. A, das älteste der drei Manuskripte, soll als Quelle für die anderen gedient haben.

Der erste Teil des Ms. A stammt inhaltlich aus den „Istitutioni" Zarlinos. Der zweite Teil, der in den beiden anderen Manuskripten fehlt, scheint nicht von Sweelinck selbst verfaßt zu sein. Er enthält eine Fortentwicklung der vorgetragenen Ideen durch seine Schüler[221]). Der Wert der „Compositionsregeln" besteht in der außerordentlichen Fülle von Beispielen und in der kurzen Formulierung der Regeln. Viele Beispiele des ersten Teils, der uns hier allein interessiert, sind aus den Istitutioni entnommen, andere hingegen sind neu. Gehrmann zeigt in seinen Erläuterungen genau, welche Beispiele und welche Regeln aus den Istitutioni und welche von anderen stammen[222]). Im Gegensatz zu den Istitutioni enthalten die „Compositionsregeln" keinerlei philosophische Betrachtungen oder mathematische Spekulationen.

Auf dem Gebiet der Stimmführung bringt Sweelinck mehr als sein Lehrer. Zarlino hat hier Regeln und Beispiele für den zweistimmigen Satz gegeben, und hinzugefügt, daß man im mehrstimmigen Satz größere Freiheit hätte. Sweelinck arbeitet systematischer, indem er zu allen Regeln auch mehrstimmige

---

[217]) Leipzig, Breitkopf und Härtel 1901.

[218]) Ms. 5383 und Ms. 5384.

[219]) Ms. 865.

[220]) Ms. A ist die erste Kontrapunktlehre in deutscher Sprache, die wir besitzen.

[221]) Die Regeln und Beispiele dieses Teils (bei Gehrmann S. 86 ff) werden hier nicht im Zusammenhang mit Sweelincks Lehren besprochen, da sie einer späteren Epoche angehören.

[222]) Gehrmann scheint bei seiner Bearbeitung nicht alle Ausgaben der Istitutioni benutzt zu haben. So kommt es, daß er einige Beispiele als von Sweelinck neu komponiert bezeichnet, die in Wirklichkeit in den späteren Zarlino-Ausgaben von 1573 und 1589 zu finden sind (Sweelinck, Ges. Ausg. 10, S. 72, 73, 74, 75, 77, 78 und 79).

Beispiele bringt, um dadurch die abweichende oder übereinstimmende Anwendung auf den mehrstimmigen Satz klar zu legen. Diese Erweiterung der Beispiele für die Fortschreitungsregeln auf den vierstimmigen Satz ist etwas Neues und durchaus Sweelincks geistiges Eigentum. Aus den vierstimmigen Beispielen spricht eine Neigung zur harmonischen Anschauung, wie wir sie in diesem Maße weder bei Zarlino noch bei den späteren italienischen Theoretikern finden. Nur bei Artusi konnten wir erste Ansätze dazu feststellen (vgl. S. 54).

Der Ausdruck, „Neigung zur harmonischen Anschauung" bedeutet aber nicht, daß Sweelinck seine Lehre auf das Dur-Mollsystem gründet. Er arbeitet noch vollkommen nach dem Gesetz der Kirchentöne, die er ausführlich behandelt. Aber die Tatsache, daß Sweelinck es für nötig hält, für jedes Gebiet der Stimmführung vierstimmige Beispiele zu bringen, beweist, daß er aus einem starken Akkordgefühl heraus schreibt. Dieses harmonische Empfinden läßt sich bei Sweelinck nicht mit theoretischen Vorarbeiten belegen, sondern scheint aus seiner Erfahrung als ausübender Musiker und Komponist zu stammen. Die Praxis ging hier — wie es oft der Fall ist — der Theorie voraus, und es ist deshalb erklärlich, daß uns gerade in der Kontrapunktlehre des Praktikers Sweelinck harmonische Beispiele begegnen, lange bevor die erste Theorie des Kontrapunkts auf harmonischer Grundlage erscheint (Gehrmann nimmt das Jahr 1600, also die Zeit von Sweelincks Hauptwirken, als Entstehungsdatum seiner Schrift an)[223].

Im folgenden sollen vor allem die Unterschiede in den Theorien Sweelincks und Zarlinos besprochen werden, die für die weitere Entwicklung der Kontrapunktlehre von Bedeutung wurden.

Wichtig ist bei Sweelinck das Verbot der Parallelbewegung von unvollkommenen zu vollkommenen Konsonanzen im zweistimmigen Satz[224]. Bei Zarlino (vgl. S. 19) beschränkt sich dieses Verbot auf das Parallelspringen und -Abwärtssteigen von unvollkommenen Konsonanzen zu einer kleineren vollkommenen Konsonanz. Es handelt sich um das Problem der verdeckten Oktaven und Quinten, die durch Sweelincks klare Formulierung und Verschärfung der Regel im zweistimmigen Satz völlig ausgeschaltet werden.

---

[223]) In § 128 ff. der Gesamtausgabe Bd. 10 findet sich eine Besprechung der tonalen Beantwortung des Fugenthemas. Diese Besprechung wäre ein weiterer sehr starker Beweis für Sweelincks harmonisches Denken, wenn man nachweisen könnte, daß sie von ihm stammt. Gehrmann glaubt aber mit Sicherheit, daß dieser Teil der Arbeit ein Zusatz ist, den Reinken später (1670) in Ms. B. eingefügt hat. Damit fallen diese §§ für unsere Betrachtung hier aus.

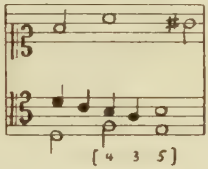
[224]) Sweelinck, X, § 18/19.

In der Behandlung der Dissonanzen schließt sich Sweelinck den Grundsätzen Zarlinos an. Er bringt die Erklärung des richtigen rhythmischen Gebrauchs der Durchgangsdissonanzen in sehr knapper Form[225]): „. . . . Man setzt auch etliche minimen nach einander, auf- oder niedergehend, also daß die eine, die mit dem tact kömbt, eine Consonantie und die andere, so gegen den tact kömbt eine dissonantie sey . . . . die semiminimen werden gesetzet, daß die Erste, die mit dem tacte kömbt, gut, und die dritte, so gegen den tact kömbt, auch gut ist, aber die andere und vierte mögen wohl böse seyn . . . Aber die Springende siminimen müssen alle gut seyn . . . ."

Für die Auflösung der Dissonanzen in Synkopen zeigt Sweelinck mehr Möglichkeiten als Zarlino. Ich stelle hier die bei Sweelinck anerkannten Auflösungen zusammen, um einen Überblick zu geben, wieviele es im Laufe der Entwicklung geworden sind[226]).

Sekunde	aufzulösen	in	Prime, Terz, Sexte, Dezime, Semidiapente.
Septime	„	„	Sexte, Oktave, Quinte, Terz.
Quarte	„	„	Terz, Sexte, Semidiapente.
Semidiapente	„	„	Terz.
Tritonus	„	„	Sexte, oder wie in dem folgenden Beispiel in eine große Terz als Durchgangston zu einer Quinte.

(48)



Die Behandlung der Dissonanzen bei Sweelinck stimmt in ihren wesentlichen Punkten mit der bei Artusi überein, wie sie auf S. 51 ff. dieser Arbeit festgestellt sind.

Zusammenfassend kann man von den Sweelinckschen „Compositionsregeln" sagen, daß sie für den Schüler leichter verständlich sind als das Zarlinosche Hauptwerk. Sie bestehen hauptsächlich aus Beispielen und die theoretischen Erklärungen sind auf ein Mindestmaß beschränkt.

Sweelincks Werk ist besonders wichtig, weil er durch seine deutschen Schüler einen entscheidenden Einfluß auf die Musikentwicklung in Deutschland ausgeübt hat. Seine bedeutendsten direkten deutschen Schüler sind Heinrich Scheide-

[225]) Sweelinck, X, 8, § 32.
[226]) Sweelinck, X, § 57, 72.

mann und Jakob Prätorius in Hamburg[227]), Samuel Scheidt in Halle, Melchior Schildt in Hannover, und Paul Siefert in Danzig[228]). Besonders in Hamburg erhielt das Musikleben viele Anregungen durch Sweelincks Schüler, die seine Lehre an die jüngere Komponistengeneration weitergaben, so daß sein Schaffen noch lange über seinen Tod hinaus weiterwirkte. Von Hamburg und den anderen norddeutschen Städten aus verbreitete sich die Kontrapunktlehre des 16. Jahrhunderts in Sweelincks Fassung über das ganze deutsche Sprachgebiet[229]).

b) SETHUS CALVISIUS.

Es war nicht Sweelinck allein, der die Zarlinosche Lehre nach Deutschland brachte. Schon 1592, also etwa sechs Jahre nach Artusis „L'Arte del Contraponto" und vor den Schriften Dirutas, Banchieris und dem zweiten Teil der „Prattica di musica" erschien in Leipzig ein musiktheoretisches Lehrbuch mit dem Titel „Melopoeia seu melodiae condendae ratio".

Der Verfasser war der gelehrte Kantor an der Thomaskirche in Leipzig, Sethus Calvisius.

Inhaltlich stammt dieses Werk aus den „Istitutioni harmoniche". Die Einleitung geht zurück auf die beiden ersten und das Werk selbst auf die beiden letzten Bücher der Istitutioni[230]). Der Aufbau ist aber ein anderer. Der Stoff ist kürzer zusammengefaßt und in einer übersichtlichen, für den Unterricht ausreichenden Weise dargestellt. Calvisius hat das Wesentliche aus der Compositionslehre Zarlinos herausgeholt und in der „Melopoeia" neu gestaltet[231]).

Hier begegnen wir einem ganz anderen Standpunkt als bei Zarlino. Calvisius schreibt ein Buch, das für Schüler bestimmt ist. Und er muß ihnen das geben, was sie am notwendigsten brauchen. Die Form des Buchs muß so logisch sein, daß die wichtigen Begriffe sich den Schülern klar einprägen. Während

---

[227]) Einer der Schüler Scheidemanns war später (1654—57) Jan Adam Reinken, von dem das Ms.B stammt und ein Schüler von Jacob Prätorius war der Abschreiber von Ms.A. Matthias Weckmann.

[228]) vgl. Max Seiffert in V.f.M.W. VII, S. 140 ff, J. P. Sweelinck und seine direkten Schüler.

[229]) vgl. hierzu aus Seiffert, Matthias Weckmann und das Collegium Musicum in Hamburg, S.I.M.G. II, 76.

[230]) vgl. Gehrmann, Johann Gottfried Walther als Theoretiker, in V.f.M.W. VII, 475.

[231]) Ein Versuch, die geschichtliche Bedeutung der „Melopoeia" zu würdigen, findet sich bei Kurt Benndorf, Sethus Calvisius als Musiktheoretiker, V.f.M.W. X, 435. B. behandelt die Werke Calvisius ausführlich, geht aber auf die Kontrapunktlehre nicht gründlich genug ein, um die „Melopoeia" in den Zusammenhang der Kontrapunktentwicklung einreihen zu können.

Zarlino die Absicht hatte, ein Gesamtbild der musikalischen Ideen seiner Zeit zu zeichnen, vermittelt Calvisius nur das Wesentlichste, was ein Schüler wissen muß, um einen einwandfreien Kontrapunkt zu schreiben.

Nach einer kurzen Erklärung der Bedeutung des Begriffes „Melopoeia"[232]) gelangt Calvisius zur Intervallenlehre[233]). Dabei erklärt er ebenso wie Zarlino[234]) die mathematische Grundlage eines jeden Intervalls; er behält dieselbe Unterscheidung der Intervalle in Konsonanzen und Dissonanzn und in einfache und zusammengesetzte Intervalle bei, und auch dieselbe Einteilung in Gattungen nach der Reihenfolge der Ganz- und Halbtöne, die das Intervall bilden.

Die Gestaltung dieser Lehre bei Calvisius ist neu; die vollkommenen Konsonanzen, die unvollkommenen Konsonanzen, die Dissonanzen „per se" und die „per accidens" werden als vier einzelne Gruppen behandelt.

Besonders interessant ist die Beschreibung der Dissonanzen. Die Dissonanzen „per se"[235]) sind die große und kleine Septime, der Ganzton und der Halbton oder semitonium (das mi bis fa in dem Guidonischen Hexachordsystem). Das mi-fa ist bei Calvisius das „condimentum totius musicae, prae-cipua causa harmoniae, ideo veteres dixerunt, Mi + Fa, sunt tota Musica." Die Dissonanzen „per accidens"[236]) sind die, die in ihrer natürlichen Lage konsonant sind, die aber durch das Hinzufügen eines Kreuzes oder Bs dissonant werden[237]). Zu dieser Gruppe gehören die vergrößerten und verminderten Quarten, Quinten und Oktaven.

Das Problem der Stimmführung von einer Konsonanz zur anderen, das bei Zarlino sehr ausführlich aber etwas unzusammenhängend behandelt wurde, erscheint bei Calvisius[238]) wegen seiner klaren und logischen Darstellungsweise viel einfacher und übersichtlicher als bei Zarlino. Zuerst erörtert Calvisius die grundlegenden Prinzipien der Stimmbewegung (modulatio), dann die Fortschreitungen der vollkomme-

---

[232]) Nach Calvisius (Mel. 1 u. 2) bedeutet das Wort „Melopoeia" dasselbe wie „Musica poetica" oder „Contrapunctus". Melopoeia hat 2 Teile, harmonia, den Zusammenklang der einzelnen Stimmen und oratio, den Text.

[233]) Mel. 3—7.

[234]) vgl. oben S. 8 ff.

[235]) Mel. 6.

[236]) Mel. 7.

[237]) Mel. 7. „Dissonantia per accidens sunt, quae primae fronte quidem a Consonantiis non discrepant, eosdem enim locos linearum et spaciorum, ut Consonantiae solent, in notulis occupant, atque ita imperitioribus facile imponunt. Verum cum vel Semitonio minore abundent, vel deficiant, si diligenter attendas, facile se produnt. Quae abundant, superflua intervalla dicuntur, quae deficiunt, diminuita."

[238]) Mel. 8. 9. u. 10.

nen Konsonanzen unter sich, und zuletzt den Gebrauch der unvollkommenen Konsonanzen.

Er unterscheidet drei Arten der Stimmbewegung, 1. die, in der eine Note wiederholt wird, 2. die Fortschreitung „per gradus" und 3. die „per saltus". Das grundlegende Prinzip ist auch bei ihm wieder die Bevorzugung des schrittweisen Fortschreitens. Am besten ist es immer „per gradus" fortzuschreiten, wenn Sprünge nötig sind, dann sind die konsonanten den dissonanten vorzuziehen. Weiter findet er die Dissonanzen „per se" besser in Sprüngen als die „per accidens", und die Sprünge der Septime und None hält er unter gewissen Umständen für gut[239]). Worin diese Umstände bestehen, sagt er leider nicht.

Die Betonung der stufenweisen Bewegung der Stimmen haben wir bei Zarlino und seinen Nachfolgern schon beobachtet[240]), aber die Frage der Sprünge erhält bei Calvisius mehr Klarheit. Er spricht ausdrücklich von der Bevorzugung der konsonanten Sprünge, während Zarlino nur eine allgemeine Warnung vor zu großen Sprüngen gibt.

Bei Calvisius finden wir zum ersten Male die klare Unterscheidung zwischen den Fortschreitungen der vollkommenen und der unvollkommenen Konsonanzen in der Stimmführungslehre; sie bedeutet einen großen Fortschritt in der Vereinfachung und logischen Zusammenfassung des Wesentlichen in der Kontrapunktlehre. Gerade hier, im Gebiet der Stimmführung, war Zarlinos Ausgestaltung der Lehre am lockersten, und es ist das Hauptverdienst des Deutschen Calvisius, daß er das wunderbar stoffreiche Material der Istitutioni Harmoniche in eine so klare und logische Fassung gebracht hat.

Als erste und wichtigste Regel für die Fortschreitung der vollkommenen Konsonanzen erscheint das Verbot der Parallelbewegung vollkommener Konsonanzen gleicher Größe[241]). Das interessanteste in der Behandlung dieser Regel bei Calvisius, die er übrigens nicht wie Zarlino auf Parallelfortschreitungen der unvollkommenen Konsonanzen überträgt[242]), ist, daß er

---

[239]) Mel. 8. „... Etsi autem maxime in id incumbendum est, ut modulatio potius per gradus quam per saltus procedat, propterea quod Harmonia inde generetur aequabilior, volubilior, + facilior; tamen cum id ubique fieri non possit, quando per saltus progrediendum est, eligenda potius sunt, intervalla consona, quam dissona..."
„... Dissona vero, maximé quae per accidens dissonant, prorsus vitanda sunt, ut a quibus natura ipsa abhorret, unde etiam difficilima sunt, + auditum maxime offendunt. Interdum septima, rarius nona adhibetur, sed non nisi certis de causis."

[240]) vgl. S. 21.

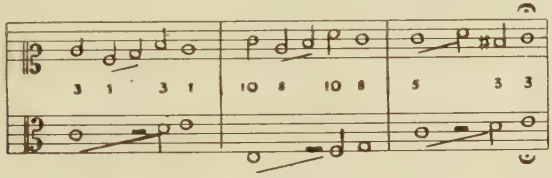
[241]) Mel. 9. Regula prima.

[242]) vgl. oben S. 16.

auch angibt, wie man die Fortschreitungen vermeiden kann. Eine Pause oder eine Dissonanz zwischen zwei Oktaven oder zwei Quinten in Parallelbewegung genügt nicht, um das Verbot aufzuheben.

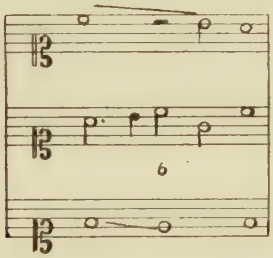
Dagegen ist die Parallelbewegung gerechtfertigt, wenn die Pause in einer Stimme dieselbe Länge wie die zweite Note in der anderen Stimme hat; dabei darf die erste Stimme so lange nicht zur zweiten Note der Fortschreitung weitergehen bis nicht die andere Stimme schon fortgeschritten ist, so daß die Noten der zweiten Oktave, bzw. Quinte, überhaupt nicht zusammenklingen. Im ersten der folgenden Beispiele ist eine solche gerechtfertigte Parallelbewegung zweier Primen, im zweiten zweier Oktaven und im dritten zweier Quinten zu sehen.

(49)



[243])

Im nächsten dreistimmigen Beispiel sehen wir die Rechtfertigung der Parallelbewegung zweier Quinten durch eine kleine Sexte zwischen einer der beiden Stimmen und einer dritten, während die andere Stimme pausiert.

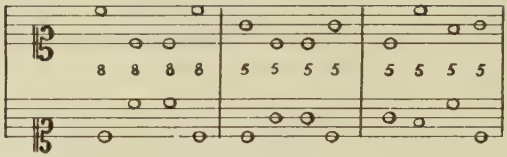
(50)

[244])

Die Parallelbewegung kann auch dadurch zulässig werden, daß die Stimmen ihre Plätze vertauschen. In den zwei ersten der folgenden Beispiele bedeutet dies ein Verschönern der wiederholten Oktaven oder Quinten; im dritten Beispiel vermeidet man durch das Vertauschen eine wirkliche Parallelbewegung. Dies geschieht durch eine stufenweise Fortschreitung einer Stimme und einen Oktavensprung in der anderen.

---

[243]) Mel. 9.
[244]) Mel. 9.

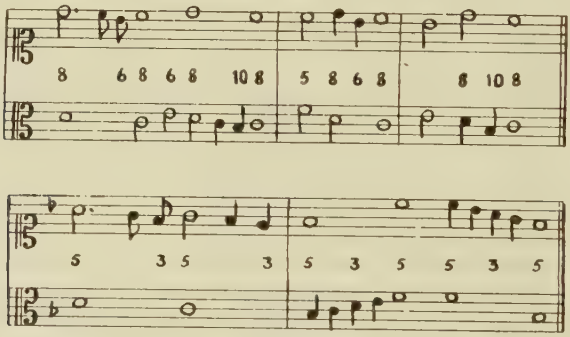
(51)



245)

Calvisius zeigt noch eine Möglichkeit, die verbotene Parallelbewegung zu rechtfertigen. Er rät, mit kurzen Noten eine Terz, eine Sexte oder eine Dezime zwischen den beiden Oktaven, bzw. Quinten zu setzen wie in diesem Beispiel. Die kurzen Noten können entweder „per gradus" oder „per saltus" sein.

(52)



246)

Die weitere Behandlung der vollkommenen Konsonanzen teilt Calvisius ein in 1. die Fortschreitungen zwischen vollkommenen Konsonanzen verschiedener Größe; 2. den Gebrauch der Primen und Oktaven in kontrapunktischen Stücken; 3. die Anwendung von Versetzungszeichen bei vollkommenen Konsonanzen und 4. den Gebrauch der Quarte[247]).

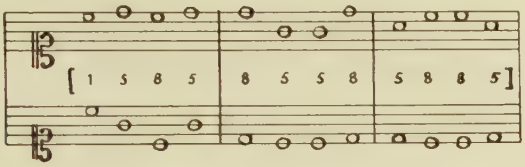
Das Prinzip in den Fortschreitungen zwischen vollkommenen Konsonanzen verschiedener Größe, ob in Parallel- oder Gegenbewegung, lautet: eine Stimme muß stufenweise fortschreiten. Ein Vergleich der folgenden Fortschreitungen, die er gutheißt, mit denen von Zarlino auf Seite 19 zeigt eine etwas größere Freiheit bei Calvisius als bei Zarlino. Auch den vorletzten Sprung in dem Beispiel auf Seite 21 hätte Calvisius erlaubt, da die untere Stimme stufenweise Bewegung hat. Im ersten der folgenden Beispiele finden wir die gleiche Fortschreitung, nur daß hier die stufenweise Bewegung in der Oberstimme stattfindet.

---

245) Mel. 9.
246) Mel. 9.
247) Mel. 9, regula 2—5.

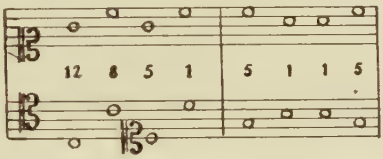
Ein Vergleich der Sprünge, die Calvisius in mehrstimmigen Stücken gestattet, mit den zwei ersten und dem letzten Sprung des Beispiels von Zarlino (vgl. S. 21) beweist, daß Calvisius im allgemeinen freier über diese Frage denkt, denn Zarlino

(53)



[248])

erklärt diese Sprünge für schlecht. Allerdings hebt auch Zarlino hervor[249]), daß alle kontrapunktischen Regeln für den zweistimmigen Satz strenger als für den mehrstimmigen Satz sein müssen.

(54)

[250])

Ebenso wie Zarlino erklärt Calvisius in der dritten Regel des Kapitels über die vollkommenen Konsonanzen, daß er den Gebrauch der Primen und Oktaven in Stücken von wenigen Stimmen nicht zulassen könne. In der vierten Regel schreibt er, daß chromatische Zeichen in vollkommenen Konsonanzen nur dann zu verwenden sind, wenn ein Tritonus oder eine Semidiapente dadurch zu einer vollkommenen Konsonanz wird. Diese Regel schließt den Gebrauch des Tritonus und der Semidiapente als Dissonanzen nicht aus; sie bezieht sich nur auf deren Gebrauch an der Stelle von vollkommenen Konsonanzen.

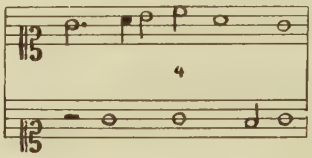
Calvisius schließt seine Behandlung der vollkommenen Konsonanzen mit den Anweisungen zum Gebrauch der Quarte. Sie ist immer gut, wenn sie die Oktave teilt und die Quinte unter sich hat[251]). Calvisius geht hier weiter als Zarlino in seinem Glauben an die Konsonanz der Quarte, die Zarlino im zweistimmigen Kontrapunkt nur in der Synkope gutheißt. Calvisius zeigt im folgenden Beispiel den nach seiner Meinung richtigen Gebrauch der Quarte als Konsonanz auf dem leichten Teil des

---

[248]) Mel. 9.
[249]) Vgl. oben S. 47.
[250]) Mel. 9.
[251]) Vom Gebrauch der Quarte, die Sexte zu teilen, spricht Calvisius in seiner Behandlung der unvollkommenen Konsonanzen vgl. unten S. 81.

Taktes; auf dem schweren Teil gestattet er, genau so wie Zarlino, ihren Gebrauch nur bei der Synkope.

(55)



[252])

Calvisius faßt seine Behandlung der unvollkommenen Konsonanzen in acht Regeln nach folgendem Schema zusammen: die erste Regel betont den Wert der stufenweisen Fortschreitung und Gegenbewegung in den Fortschreitungen von vollkommenen zu unvollkommenen Konsonanzen und umgekehrt. Die zweite Regel behandelt die von unvollkommenen zu vollkommenen und anderen unvollkommenen Konsonanzen; und die achte Regel beschreibt den Gebrauch der Quarte des Intervalls der Sexte.

Die Fortschreitungen von vollkommenen zu unvollkommenen Konsonanzen[253]) werden bei Calvisius nicht sehr ausführlich gebracht. Die Hauptsache ist, daß die Stimmen in gesetzmäßigen Intervallen weiterschreiten. Nach seinen Beispielen zu urteilen stimmt er in diesem Punkt völlig mit den Ansichten Zarlinos überein[254]); denn auch er fordert stufenweise Bewegung in einer Stimme.

Als erste Regel in den Fortschreitungen von den unvollkommenen zu den vollkommenen Konsonanzen (Mel. X, Regel 3) begegnen wir Zarlinos Verbot des Parallelspringens von einer unvollkommenen zu einer kleineren vollkommenen Konsonanz[255]). Statt Erörterungen und Erklärungen der Prinzipien für den Gebrauch der unvollkommenen Konsonanzen zu geben, wie es Zarlino macht, folgt Calvisius mehr dem Beispiel des Tinctoris im 1. Buch der „Liber de arte contrapuncti"[256]); auch er versucht, alle möglichen Fortschreitungen von der kleinen und großen Terz und der kleinen und großen Sexte der Reihe nach aufzuzählen. Dadurch gewinnt dieses Problem für den Lernenden sehr an Klarheit und Übersichtlichkeit gegenüber den weitschweifigen Erklärungen Zarlinos; es verliert aber auf der anderen Seite auch den geistig anregenden Reichtum der Zarlinoschen Erörterungen.

[252]) Mel. 9.

[253]) Mel. X, Regel 2: „Ex perfectis ad imperfectas facilis est transitus, tam per gradus quam per saltus, tam ascendendo, quam descendendo, tantum voces legitimis intervallis incedant, facilius enim res in peius, quam in melius mutantur.

[254]) Ist. III, 36.

[255]) Ist. III, 36.

[256]) vgl. oben S. 13.

Die Lehre bei Calvisius wird systematisch und klar, doch etwas schulmeisterhaft vorgetragen. Die meisten seiner Regeln begründet er überhaupt nicht; er sagt nur, wie man die Fortschreitungen wählen, bzw. wie man sie nicht wählen soll, und er gibt zu jeder Regel ein Notenbeispiel.

Calvisius' Beispiele für die genannten Fortschreitungen (Mel. X Regel 4—7, vgl. S. 80) zeigen, in welcher pedantischen Weise er seine Vorschriften aufstellt. Im großen und ganzen stimmt er hinsichtlich des Erlaubten und Unerlaubten mit den Ansichten Zarlinos überein. Doch gibt es immerhin einige Ausnahmen.

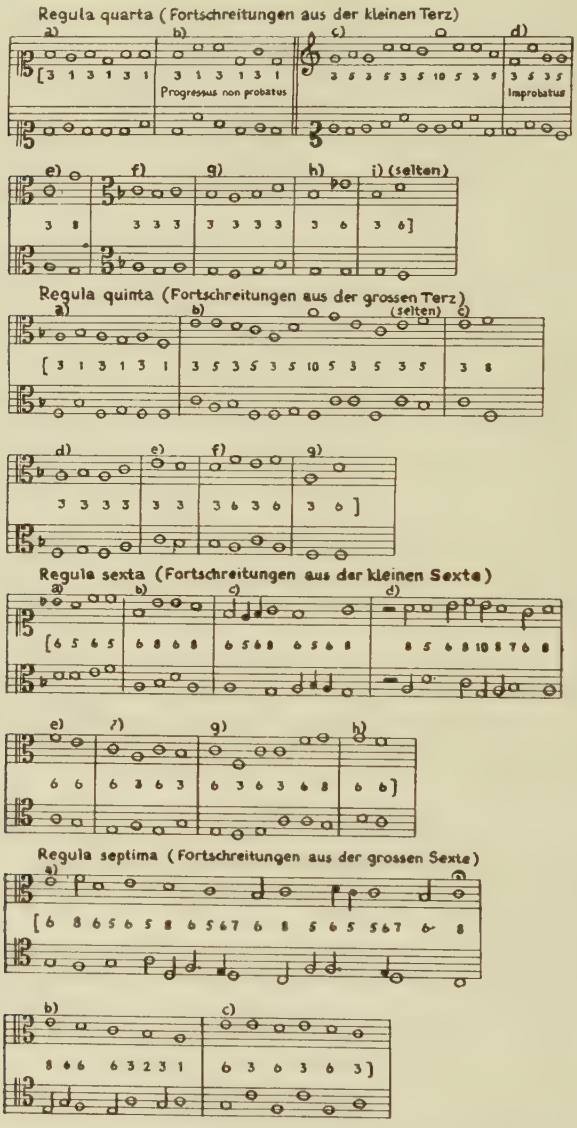
Zarlinos merkwürdiges Verbot der Parallelbewegung von Terzen und Sexten gleicher Größe beachtet er nicht; in dem Beispiel zu der Regel 4 f finden wir kleine Terzen in Parallelbewegung, in der Regel 5 e große Terzen, in der Regel 6 h kleine Sexten und in der Regel 7 b große Sexten. Die Fortschreitung von der kleinen Terz zur Oktave nach der Regel 4 e finden wir bei Zarlino nicht, da er die große Terz der Oktave vorzieht[257]); in mehrstimmigen Stücken, in denen noch weitere Stimmen in Synkopen hinzukommen, ist nach Calvisius nur die Gegenbewegung erforderlich, nicht aber die stufenweise Bewegung in der unteren Stimme wie im Beispiel 4 e. Die letzte Fortschreitung in Regel 5 b nennt Calvisius selten wegen des Tritonus im Querstand, den er in zweistimmigen Stücken ablehnt. Bei c und d in regula 6 finden wir die kleine Sexte vor der Oktave in Gegenbewegung, die Calvisius in den Fällen erlaubt, wo ein Kreuz angenommen werden könnte.

Die Ansicht des Calvisius, daß die große Sexte vor der Quinte (Regel 7 a) nur in der Synkope oder als Vorbereitung für eine Kadenz gut ist, gehört ebenfalls zu seinen neuen Vorschriften. Zarlino würde dieses Beispiel für schwach halten, weil die Auflösungsnote der ersten Synkope in eine folgende konsonierende gebunden ist[258]). Außer bei b und d in den Übergängen aus der kleinen Terz werden nur gut klingende Fortschreitungen gezeigt; bei b sehen wir Überschreitungen des Verbots des Parallelspringens, bzw. Abwärtssteigens sogar mit stufenweiser Bewegung der unteren Stimme, von einer unvollkommenen Konsonanz zu einer kleineren vollkommenen Konsonanz; bei d wäre nach Calvisius die erste Fortschreitung gut, wenn der Quintensprung in der Oberstimme vor sich gehen würde; in der zweiten Fortschreitung stört der Sprung abwärts in die große Terz (Zarlino hielt diesen Sprung für hartklingend)[259]).

---

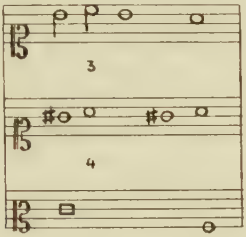
257) Ist. III, 38.
258) vergl. oben S. 26.
259) Ist. III, 36.

Calvisius hofft, durch die folgende Reihe von Beispielen und die dazu gehörigen Vorschriften dem Schüler einen voll-

(56)

ständigen Überblick über alle möglichen guten Fortschreitungen aus den unvollkommenen Konsonanzen zu verschaffen.

Die achte Regel für die Behandlung der unvollkommenen Konsonanzen trägt die Überschrift „De Usu Quartae in

Sextis"[260]). Calvisius steht auf dem gleichen Standpunkt wie Zarlino[261]), daß in der kleinen Sexte die Quarte am besten über der Terz, in der großen Sexte aber unter ihr stehen soll. Den folgenden Gebrauch der Quarte unter der Terz innerhalb der kleinen Sexte als Vorbereitung für eine Kadenz empfiehlt er:

(57)

Calvisius polemisiert nur gegen den Gebrauch mehrerer Sexten nacheinander, bei denen die Quarte immer über der Terz steht, d. h. gegen den Gebrauch des falso bordone. Seine Gründe gegen den falso bordone sind interessant. Die entstehenden Parallelquarten sind seiner Ansicht nach ein Überschreiten des Verbots der Aufeinanderfolge zweier vollkommener Konsonanzen gleicher Größe. Aber selbst wenn man die Quarte nicht als vollkommene Konsonanz rechnet, hält Calvisius Parallelquarten für schlecht, weil nach seiner Ansicht kaum mehr als zwei Konsonanzen derselben arithmetischen Proportion aufeinander folgen dürfen[262]). Hier sehen wir bei Calvisius den Einfluß von Zarlinos Verbot der unvollkommenen Konsonanzen in Parallelbewegung durchblicken[263]), obwohl Parallelterzen und Sexten bei Calvisius unter den guten Fortschreitungen der unvollkommenen Konsonanzen zu finden sind. Einen anderen Beweis gegen den Gebrauch des falso bordone sieht Calvisius darin, daß bei ihm oft der Tritonus im Querstand entsteht. Als letzten Beweis führt er akustische Gründe an: in der Obertonreihe erscheinen die Terzen erst in der dritten Oktave über dem Grundton; deshalb ist die natürliche Lage der Terzen hoch und nicht tief und ihr fortwährender Gebrauch als tiefstes Intervall des Zusammenklangs schlecht.

---

[260]) Mel. X Regel 8.

[261]) vgl. oben S. 10.

[262]) Der falso bordone widerspricht eben dem eigentlichen Gesetz jedes Kontrapunkts, der selbständigen Stimmführung.

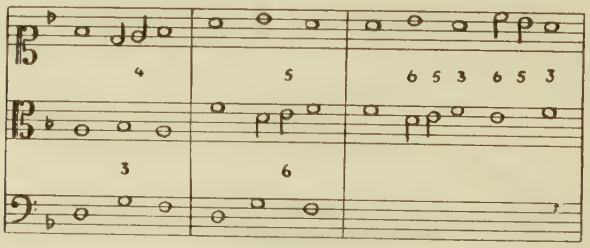
[263]) s. oben S. 16 ff. und für Zarlinos Ansichten speziell über den falso bordone Ist. III, 61. Daß Zarlino, der Parallelterzen und -Sexten schon an sich verwarf, gegen den Gebrauch des falso bordone war, versteht sich von selbst. Die Gründe, die Calvisius hier gibt, stammen inhaltlich aus Zarlinos Ist. III, 61.

Ebenso wie seine großen Vorgänger, Tinctoris, Gafurius und Zarlino, beschränkt Calvisius den Gebrauch der Dissonanzen auf durchgehende Dissonanzen, die auf den leichten Taktteil und auf Synkopen, die auf den schweren Taktteil fallen. Statt Erklärungen und Erörterungen der Dissonanzen zu geben, fährt Calvisius in seiner klar disponierten, belehrenden Art fort und gibt zuerst Regeln für die durchgehenden Dissonanzen[264]) und dann für die Synkope[265]).

Die Regeln für die durchgehenden Dissonanzen wiederholen kurz die Prinzipien, die wir bei Zarlino besprochen haben[266]), nämlich, daß diese Dissonanzen nur in stufenweisen Fortschreitungen und auf leichten Taktteilen stehen dürfen. Ihren richtigen rhythmischen Gebrauch erklärt Calvisius genauer. Semibreven sind, wie er schreibt, zu lang um als durchgehende Dissonanzen gebraucht zu werden, aber Minimen und alle kürzeren Noten sind gut angebracht. In einer Reihe von Noten gleicher Länge, die gegen eine Semibrevis gesetzt werden, müssen sie abwechselnd konsonieren, d. h. wenn es zwei Noten sind, muß die erste konsonieren, wenn es vier Noten sind, die erste und die dritte, wenn acht Noten, die erste, dritte, fünfte und siebente usw.; die übrigen Noten können entweder konsonieren oder dissonieren; die erste Note einer solchen Gruppe kann auch ein Punkt nach einer vorangehenden Note sein.

Hinsichtlich des Gebrauchs des Tritonus und der Semidiapente als durchgehender Dissonanzen macht Calvisius eine Beschränkung, die er seiner Gewohnheit gemäß leider nicht begründet: der Tritonus soll eine kleine Terz unter sich haben, wie in dem ersten der folgenden Beispiele, und die Semidiapente eine große Sexte wie im zweiten Beispiel. Das heißt, daß diese Intervalle im zweistimmigen Kontrapunkt nicht zu setzen sind; die Semidiapente ist aber nach seinen Worten im zweistimmigen Kontrapunkt gut anzuwenden, wenn sie auf die Sexte oder

(58)



267)

[264]) Mel. XI, De Celeritate.
[265]) Mel. XII, De Synkope.
[266]) vgl. oben S. 23 ff.
[267]) Mel. 11.

eine andere Konsonanz folgt und der großen Terz vorangeht, wie im dritten Beispiel.

Ein Vergleich dieser Fortschreitungen mit dem Beispiel Zarlinos auf S. 25 zeigt, daß Zarlino im siebenten und neunten Takt des Kontrapunkts zwischen dem Thema und seinem oberen Kontrapunkt den Tritonus als durchgehende Dissonanz im zweistimmigen Kontrapunkt ohne jedes Bedenken schreibt. Warum Calvisius hier abweicht, ist nicht mit Bestimmtheit zu sagen, aber wenn man nach Gründen für seine Forderung sucht, läßt sich meines Erachtens auf sein Streben nach einem volleren Zusammenklang und auf sein freieres, harmonisch-akkordliches Empfinden im Dur-Mollsystem hinweisen.

Die Regeln für die Synkope[268]) fassen die Prinzipien Zarlinos[269]) klar und kurz zusammen und zählen die möglichen Auflösungen jeder Dissonanz systematisch auf. Die Auflösung der Synkope durch stufenweise Fortschreitung abwärts zur nächsten Konsonanz wird betont, ebenso die rhythmische Forderung, daß die Synkope „vel actu vel potentia" zweimal so lang wie die Auflösungsnote sei, außer wenn diese gleichsam zu einer folgenden Note gebunden wird, die entweder eine andere Synkope oder eine andere Konsonanz ist, aus welcher die Stimmen zusammen weiterschreiten[270]). Eine Semibrevis mit zwei Minimen soll die Kraft einer Brevis besitzen, und eine Minima mit Punkt und zwei Fusen die einer Semibrevis.

In der Aufzählung der guten Auflösungen von Synkopen finden wir zwei, die bei Zarlino nicht mitgezählt sind, die Auflösung der Sekunde in die Sexte und die der Septime in die Terz. Beide bezeichnet Calvisius als selten.

Als letzte Regel für die Synkope verlangt er, daß bei Synkopen in mehrstimmigen Sätzen die nicht synkopierten Stimmen unter sich konsonieren müssen.

In seiner Beschreibung der Kadenzen[271]) bleibt Calvisius der Überlieferung Zarlinos[272]) treu. Zuerst definiert er die Kadenz, in der ein Ruhepunkt in der Harmonie mit dem Ende eines Teils des Textes zusammenfällt[273]). Die Kadenz

[268]) Mel. 12.

[269]) vgl. oben S. 26 ff.

[270]) Mel. 12, Regel 2 und 3. „Notula Syncopata duplo major sit, vel actu vel potentia, quam notula proxime sequens, in quam resolvitur. Potentia autem tum major habetur, quando Semibrevis syncopata, cum duabus Semiminimis, pro Brevis aut Minima cum puncto, + duabus Fusis pro Semibrevi censetur. Quod si notula sequens aequalis sit cum syncopata, tum ipsa vel ad aliam Syncopa alligetur, vel simul cum altera ex sede sua moveatur. Difficulter enim aliis modis in aliam Consonantiam transit."

[271]) Mel. 13.

[272]) Ist. III, 51.

[273]) Mel. 13. Clausulam autem vocamus, illum modulationis actum, in quo Harmonia ad quietem inclinat + transit, parsque aliqua textus finitur.

besteht nach Calvisius aus drei Noten, oder zwei Melodieschritten in einer Stimme; der erste Melodieschritt ist meistens eine absteigende und der zweite eine aufsteigende Sekunde. Dieses Intervall der Sekunde ist im allgemeinen ein Halbton, und falls ein Ganzton geschrieben wird, wird er fast immer durch das Hinzufügen eines Kreuzes auf der unteren Note als Halbton gesungen. Wenn man im Kontrapunkt zu der Kadenzstimme eine Quinte mit der vorletzten Note setzt, muß man deshalb vorsichtig sein; sonst könnte durch den Gebrauch der musica ficta durch die Sänger eine unreine Quinte entstehen.

Die Klassifizierung der Kadenzen als einfache (clausula simplex) und diminuierte (clausula formalis) einerseits und als vollkommene und unvollkommene andererseits ist dieselbe wie bei Zarlino[274]) und bedarf deshalb keiner weiteren Behandlung. Calvisius schließt an seine Beschreibung der Kadenzen ein Kapitel „Ubi formandi sint clausulae" unmittelbar an[275]). Hier zeigt er wieder sein größeres Dispositionstalent im Gegensatz zu Zarlino, bei dem die Beschreibung der Kadenzen und die Erklärung ihrer richtigen Stellen in den Kirchentönen sogar in zwei verschiedenen Büchern der „Istitutioni" erscheint[276]).

Da in jedem authentischen und dem ihm entsprechenden plagalen Kirchenton die Stellen für die regelmäßigen Kadenzen die gleichen sind, und da Calvisius die Kirchentöne in dieser Weise als sechs Haupt- und sechs Nebentonarten einteilt, können wir bei ihm eine noch einfachere Tabelle für die richtigen Stellen der Kadenzen als bei Zarlino aufstellen[277]). Jeder Kirchenton ist aus einer Quinte und Quarte zusammengestellt; in den authentischen Tönen liegt die Quarte über, in den plagalen unter der Quinte. Die erste Kadenz, ihrer Wichtigkeit und Finalität nach ist der unterste Ton dieser Quinte, die zweite der oberste Ton und die dritte der mittlere Ton. Nach dieser Erklärung erhalten wir die folgende Tabelle der richtigen Noten der Kadenzen

Ionisch (und Hypoionisch) C E G.
Dorisch (und Hypodorisch) D F A.
Phrygisch (und Hypophrygisch) E G H.
Lydisch (und Hypolydisch) F A C.
Mixolydisch (und Hypomixolydisch) G H D.
Aeolisch (und Hypoaeolisch) A C E.

---

[274]) vgl. oben S. 29.
[275]) Mel. 14.
[276]) Die Beschreibung der Kadenzen bei Zarlino steht in Ist. III, 51 und 52, und die Erklärung ihrer Stellen in den Kirchentönen steht als ein Teil der Behandlung der Kirchentöne, Ist. IV, 18—29.
[277]) vgl. oben S. 34.

Ebenso wie Zarlino[278]) erwähnt Calvisius den häufigen Gebrauch der unregelmäßigen Kadenzen in den Tonarten, in denen eine regelmäßige Kadenz auf H fällt. Im Phrygischen werden oft die Kadenzen des Aeolischen und im Mixolydischen die Kadenzen des ionischen Tones angewandt, um das H zu vermeiden.

In einem späteren Werk, dem „Exercitationes Musicae Duae", das in Leipzig im Jahre 1600 erschienen ist, behandelt Calvisius als erste „Übung" die Kirchentöne und als einen Teil dieser Übung die Kadenzen. In dem hier folgenden Satz, der die Kadenz definiert, steht das Wesentliche der Lehre des Calvisius in wunderbar konzentrierter Form zusammengefaßt. Er schreibt: „Clausula est modulatio, quae ad quietem aut inclinat, aut transit, ubi pars aliqua textus finitur. Fitque in principalioribus locis intervalli diapente, videlicet primum + Principaliter in eius Clave infima, ubi + finis Cantilenae constituitur. Deinde in suprema, ex qua prior pars Cantilenae dipendere solet, + in media, ubi diapente in Ditonum + Semiditonum dividitur"[279]).

In einem Brief an seinen Freund Baryphonus (Heinrich Pipegrop) schreibt Calvisius: „Ich bin überzeugt, daß niemand ein guter Komponist wird, der sich nicht in jeder Art von Fugen häufig geübt hat[280]).

Der Begriff der Fuge bedeutet für ihn dasselbe wie für Zarlino, nur daß Calvisius in seiner Besprechung der Fuge[281]) Zarlinos Unterscheidung zwischen Fuge und Imitatione nicht mehr beibehält und beiden den Namen Fuge gibt; die Einteilung der Fugen in gebundene und freie Fugen, „Fuga ligata" und „Fuga soluta", ist dieselbe wie bei Zarlino[282]). Im 19. Kapitel der „Melopoeia" kommt die „Fuga ligata, quae dum omnia accidentia Cantus, quo ad tempus + figuras, observat, unico scripto Duce canitur", zur Besprechung. Alle Erörterungen werden auf ein Minimum beschränkt.

Hauptsächlich besteht die Behandlung der Fuga ligata aus Beispielen, die entweder von Zarlino aus dem 54. und 55. Kapitel der „Istitutioni" oder von Jacob Gallus[283]) stammen. Mit diesen Beispielen gibt Calvisius keine Stimmführungsregeln für die Verfertigung der Fugen, sondern nur Ausführungsanweisungen, wie z. B. „Fuga in unisono post tempus" oder „Fuga post duo tempora, in Semiditono acuto, + contrarii motibus" usw. und kurze allgemeine Erklärungen.

---

[278]) vgl. oben S. 34.
[279]) Calvisius, exerz. 10.
[280]) Benndorf, Sethus Calvisius als Musiktheoretiker, V. f. M. W. X, 445.
[281]) Mel. 15, „De fugis".
[282]) vgl. oben S. 35.
[283]) Jacob Gallus, eigentlich Jacob Handl, 1550—91.

Ähnlich wie die Fugen wird der doppelte Kontrapunkt behandelt oder vielmehr nur kurz beschrieben[284]), denn die Behandlung des doppelten Kontrapunkts bei Calvisius besteht lediglich aus einer Aufzählung der verschiedenen Typen im 56. und 62. Kapitel des dritten Buches der „Istitutioni" und den aus diesen Kapiteln abgeschriebenen Beispielen. Kompositionsregeln gibt Calvisius nur für die erste Art des zweistimmigen doppelten Kontrapunkts und des doppelten Kontrapunkts in der Duodezime. Diese sind die gleichen wie bei Zarlino.

In dieser kurz gefaßten Form der „Melopoeia" des Calvisius lernt Deutschland die große Kontrapunktlehre des 16. Jahrhunderts wie sie Zarlino zusammengefaßt hat, zum ersten Male kennen, und man kann die Bedeutung dieses Werks für die spätere Entwicklung der Kontrapunkttheorie kaum hoch genug schätzen. Die Tatsache, daß aus Zarlinos hochentwickelter, geist- und stoffreicher, aber etwas unzusammenhängender Darstellung Calvisius ein kurzes, klares, ausgezeichnet disponiertes Werk schuf, das alles Wesentliche der Kompositionslehre seines Vorbildes enthält, zeigt, daß Deutschland schon vor dem Anfang des 17. Jahrhunderts eine führende Stellung im Gebiet der Musiktheorie eingenommen hatte.

c) VERGLEICH ZWISCHEN SWEELINCK UND CALVISIUS.

Es ist lehrreich an dieser Stelle einen vergleichenden Rückblick auf die beiden Werke zu werfen, durch die die Theorielehre des Kontrapunkts nach Deutschland gekommen ist. Beide Schriften, die von Calvisius und die von Sweelinck sind verkürzte, zum Unterricht geeignete Darstellungen von Zarlinos „Istitutioni". Die „Melopoeia" ist wahrscheinlich das ältere Werk von beiden[285]). Wir wissen nicht, ob Sweelinck das Werk des Calvisius gekannt hat, aber sicher ist, daß er in seinen Gedanken von Calvisius nicht beeinflußt worden ist[286]).

Es handelt sich demnach um zwei selbständige Quellen für die Ausbreitung der Kontrapunktlehre in Deutschland. Calvisius hat den Stoff neu gefaßt, während Sweelinck unbeein-

[284]) Mel. 220 „De Harmonia gemina, sive tergemina."

[285]) Die „Melopoeia" erschien 1592. Die „Compositionsregeln" wurden nach Gehrmann um 1600 verfaßt. Beispiele daraus erschienen zum ersten Mal bei Crüger, Synopsis Musica 1630. Ms. A. ist 1640 datiert, Ms. B. 1670, und Ms. C. 1647.

[286]) Gehrmann weist auf einige Beispiele der „Compositionsregeln" hin (Sweelinck Bd. 10 S. 77), die auch bei Calvisius vorkommen. Diese Beispiele finden sich aber auch in den späteren Ausgaben der Ist. 1573 und 89, so daß man sie nicht als Beweis für Sweelincks Kenntnis der Mel. heranziehen kann.

flußt von ihm in der Hauptsache bei der alten Anordnung geblieben ist.

Um die Verschiedenheit der Form beider Schriften zu charakterisieren, könnte man die „Melopoeia" als Lehrbuch und die „Compositionsregeln" als Übungsbuch bezeichnen. In der „Melopoeia" ist der Stoff in sehr logischer Reihenfolge dargestellt und mit Beispielen belegt, während in den „Kompositionsregeln" die wichtigsten Gebiete der Stimmführung so oft wiederholt werden, wie es für das gründliche Einprägen der Regeln nötig ist. Man wird bei der Besprechung der Entwicklung der weiteren Kontrapunktlehren im Auge behalten müssen, daß alle späteren deutschen Theoretiker direkt oder indirekt aus diesen beiden Werken oder mindestens aus einem von ihnen gelernt haben.

IV. DIE DEUTSCHEN KONTRAPUNKTTHEORETIKER: BARYPHONUS, NUCIUS, LIPPIUS, CRÜGER UND HERBST.

a) HEINRICH BARYPHONUS.

Unter den Theoretikern des beginnenden 17. Jahrhunderts schließt sich Heinrich Baryphonus[287]) in seiner Kontrapunktslehre am engsten an Calvisius an. Er veröffentlichte im Jahre 1615 eine kleine Schrift unter dem Titel „Plejades Musicae". Das Verhältnis seines Buches zu seinen Vorgängern schildert er selbst auf Seite 91: „Haec, quae alii fusius tractarunt, contractiore minervâ in medium protuli. Praeiverunt Josephus Zarlinus Musicus ingenionissimus + Sethus Calvisius, Mathematicus + Chronologus clarissimus. Ille mihi dux, hic Magister: Illius vestidia sequor huius διδαχήν veneror: illi beatos manet, huic longaevam vitam precor." Er fühlt sich also selbst als Nachfolger und Verbreiter der Lehre von Zarlino und Calvisius.

Rein äußerlich fällt auf, daß die Zahl „7" in der Disposition der Schrift eine große Rolle spielt.[288]) Entsprechend dem Titel des Buches teilt Baryphonus den Stoff in sieben Kapitel ein, die

[287]) Heinrich Baryphonus, eigentlich Pipegrop, geboren 1581 in Wernigerode, gestorben 1655 in Quedlinburg. Er war Stadtkantor in Quedlinburg und stand in gutem Ansehen bei Calvisius, Michael Prätorius und Heinrich Schütz. Er hat Lieder komponiert und theoretische Schriften geschrieben. Für weitere Einzelheiten s. Eduard Jakob, Zwei harzische Musiktheoretiker aus dem 16. und 17. Jahrhundert. V.f.M.W. VI, 111.

[288]) Das hängt mit der Vorliebe jener Zeit für Zahlenmystik zusammen. Vgl. auch weiter unten S. 91.

er „Plejaden" nennt. Plejas I behandelt sieben musikalische Fragen, u. a. die Frage der Konsonanz der Quarte, die Baryphonus ohne weiteres als Konsonanz ansieht. Plejas II bringt die arithmetischen Proportionen der sieben Konsonanzen. Plejas III befaßt sich mit rein arithmetischen Problemen. Plejas IV spricht über die sieben Arten der Konsonanzen (Oktave, Quinte, Quarte, große und kleine Terz und große und kleine Sexte). Plejas V behandelt die sieben Arten der Dissonanzen (große und kleine Septime, großer und kleiner Ganzton, großer und kleiner Halbton und Commata[289]). Plejas VI bespricht die Fortschreitungen der sieben Konsonanzen und Plejas VII gibt als praktische Anwendung an, wie die sieben Konsonanzen auf dem Monochord zu finden sind.

Wichtig für unsere Betrachtung ist lediglich die sechste Pleias. Calvisius hatte in seiner Behandlung der Stimmführung die Fortschreitungen aus jeder unvollkommenen Konsonanz einzeln aufgezählt. Baryphonus überträgt dieses System auf a l l e Konsonanzen. Nachdem er die allgemeinen Regeln für die Fortschreitungen wie seine Vorgänger erklärt und eine kurze Besprechung der vollkommenen und unvollkommenen Konsonanzen als Gruppen eingefügt hat, beginnt er im einzelnen aufzuzählen, welche Möglichkeiten es für den Übergang von der Oktave zur Quinte, Quarte, großen und kleinen Terz und großen und kleinen Sexte gibt. Dann folgen die Übergangsmöglichkeiten von der Quinte aus, dann die von der Quarte aus, und ebenso die von den unvollkommenen Konsonanzen aus.

Diese sehr umfangreiche und mit gelehrter Gründlichkeit ausgeführte Zusammenstellung bedeutet in ihrer Klarheit und Übersichtlichkeit einen großen Fortschritt für den praktischen Unterricht[290]). Baryphonus hat leider darauf verzichtet, sein Buch mit Beispielen zu erläutern.

[289]) In der mathematisch-musikalischen Theorie jener Zeit nannte man den neunten Teil eines Ganztons ein Comma. Der große Ganzton bestand aus neun, der kleine auch acht Commata, der große Halbton aus fünf, und der kleine aus vier Commata. Das Mitrechnen eines Commas bei der Aufzählung der Dissonanzen ist offensichtlich aus dem Wunsch entstanden, alle Gebiete der Musik in die Zahl 7 einzuordnen.

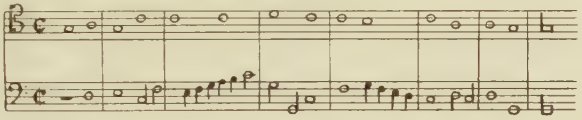
[290]) vgl. Gehrmann, Joh. Gottfried Walther als Musiktheoretiker, in V. f. M. W. 480: „... Bei den Fortschreitungen der Konsonanzen wird zum ersten Male das schon von Calvisius angeregte, aber noch nicht zum Prinzip erhobene Verfahren konsequent durchgeführt, nämlich die Verbindungen jeder einzelnen Konsonanz so zu zeigen, daß man mit der vollkommensten Konsonanz, der Oktave beginnend, die Verbindungen beschreibt, welche sie mit der Quinte, Quarte usw. eingehen kann, dann zur Quinte geht, und deren Fortschreitungen zeigt usw. Diese für den praktischen Unterricht wichtige Neuerung blieb für die spätere Darstellung der Intervallenfortschreitungen maßgebend." Gehrmanns Behauptung, daß dieses System bei Baryphonus zum ersten Male so durchgeführt worden sei, ist ein wenig übertrieben. Schon Tinctoris hat in seinem „Liber de Arte Contrapuncti" Fortschreitungen aus jeder Konsonanz in jede andere aufgezählt und mit Beispielen belegt.

b) JOHANN NUCIUS.

Ein Werk, das ungefähr zu gleicher Zeit wie die „Plejades Musicae" herauskam, ist die Schrift des F. Johann Nucius[291]) „Musices Poeticae sive de compositione cantus praeceptiones utilissimae", die im Jahre 1613 erschien. Nucius war in seinen Lehren konservativ. Im wesentlichen fußt er auf den Alten, ja er geht sogar bis auf Gafurius und Glarean zurück. Es kommt im Zusammenhang dieser Arbeit nicht darauf an, im einzelnen zu untersuchen, auf welchen Schriften Nucius seine Theorie aufbaut; nur diejenigen seiner Lehrsätze sind von Interesse, die für die Entwicklung Anregung bringen. Viel Eignes bringt er nicht. Wichtig ist seine Einteilung des Kontrapunkts in „Contrapunctus simplex", „Contrapunctus floridus seu fractus", und „Contrapunctus Coloratus"[292]).

„Simplex" heißt Note gegen Note, „floridus" seu „fractus" eine diminuierte Stimme gegen den cantus firmus, und „coloratus" alle Stimmen diminuiert. Nucius gibt Beispiele nur für die zwei ersten Kontrapunktarten, von denen das für den floridus seu fractus hier folgen möge[293]).

(59)



[294])

---

[291]) Nucius, Johannes, geb. 1556, gest. 1620. Für Einzelheiten vgl. Reinhard Starke in Monatsh. f. M. G. Jahrgang 36 und Bernhard Widmann, Johann Nucius, Abt von Himmelnitz, Bregenz 1921 und Ernst Kirsch, Von der Persönlichkeit und dem Stil des Johannes Nucius, Breslau 1926. Kirsch bringt eine Untersuchung des Stils von Nucius. In Form von Tabellen vergleicht er drei Motetten des Nucius untereinander und anschließend mit ähnlichen von Gallus, Haßler und Lassus.

[292]) Musices Poeticae, S. B. 2 ff.

„Quid est simplex Contrapunctus?"

Simplex a notarum + mensurae simplicitate, + aequabilitate dictus est, cum singulae oppositae notae sunt ejusdem speciei, quantitatis + valoris, ut cum Choralis nota contra Choralem ponitur.

„Quid est Contrapunctus floridus seu fractus?"

„... Porro floridus seu fractus Contrapunctus dicitur cum ad Gregorianum seu Choralem Cantum quoquo modo pictas + exornatas diversarum figurarum notas accommodamus. Vocatur fractus eo quod reliquarum vocum notae, quae ad Choralem applicantur, in minores notarum figuras resolutae quasi in minutias frangantur ac comminuantur.

Quid est Coloratus Contrapunctus?

Cum nec Choralis nota Chorali (ut in simplici Contrapuncto, nec plano cantui diversarum figurarum notae, ut in florido) accomodantur sed per discretas concordantias, pro multiplici signorarum ac proportionum varietate, ex diversis figuris seu notis artificiosa Harmonia constituitur. Ac vocantur hujus Contrapuncti vulgo Cantiones Motetae, fortassis, a figurarum multiplici mutatione ac varietate ..."

[293]) vgl. Reinhard Starke, Monatsh. f. M. G. Jahrgang 1936, 206.

[294]) Nucius, Musices Poeticae, B 3.

Viel Aufmerksamkeit widmet er der Behandlung der musikalischen Figuren (S. F 4 ff)[295]), von denen er sieben Hauptarten aufzählt.

1. Commissura (S. G 1). Das ist nach seinen Worten eine Dissonanz, die entschuldbar ist, weil eine Konsonanz „voraufgeht" und folgt, — also nach unserer Ausdrucksweise eine „Durchgangsdissonanz".

2. Fuga (S. G 2). Fugen sind nach Nucius häufige Wiederholungen desselben Themas in verschiedenen Stimmen, die sich in Abständen folgen, — also „Kanons".

3. Repetitio (S. G 3). Mit diesem Wort bezeichnet Nucius jede Wiederholung einer melodischen Tonfolge in einer anderen Stimme.

4. Climax (S. G 3). „Hujus figurae usus circa finem Harmoniae potissimum spectatur, ubi auditorem avide finem expectantem, adhuc detinere studemus . . .", das heißt er empfiehlt diese Figur, unter der er das gleichzeitige Auf- und Absteigen von Diskant und Baß oder Baß und Tenor in Dezimen oder Terzen versteht, für das Ende, um den Zuhörer in Spannung zu halten.

5. Complexio (S. G 3). Von einer Complexio spricht Nucius, wenn Anfang und Ende eines Stückes sich gleichen. Dies kommt am häufigsten vor, wenn sich auch die Worte wiederholen.

6. Homioteleuton (S. G 3). Unter Homioteleuton versteht er eine gemeinsame Pause aller Stimmen von der Länge einer Semibrevis oder Minima nach einem „Concursus" (Schlußzusammenklang der Stimmen). Er wählt diesen Ausdruck anscheinend, weil er den Zusammenklang vor der Pause als eine Art Endreim betrachtet.

7. Syncopatio (S. G 3 f). Hier versucht er den Begriff der Synkope zu definieren als Semibreven, die gegen den Takt verlängert und dann erst aufgelöst würden („. . . contra tactum . . . Semibreves notae diutius pro tractae, tandem in clausulam abeunt . . . ").

Man sieht aus diesen Erklärungen, daß Nucius unter dem Namen Figuren nicht etwa nur die Diminutionen aufzählt, die bei der Aufführung eines Stückes improvisiert werden, sondern alles zusammenfaßt, was zur Bereicherung des Kontrapunkts dienen kann.

---

[295]) Einzelheiten über musikalische Figuren siehe Scheibe, Kritischer Musikus, 683—99; Leipzig 1745, und Schering, Die Lehre von den musikalischen Figuren, 106 ff., Kirchenmus. Jahrb. 1908.

c) JOHANNES LIPPIUS.

Ein Buch, das für die Geschichte der Kontrapunktslehre größere Bedeutung als die beiden vorher geschilderten erlangt hat, ist die „Synopsis Musicae" von Johannes Lippius vom Jahre 1612[296]). Lippius' Buch ist reich an kosmologischen Spekulationen, die sich gerade bei Theoretikern im 17. und 18. Jahrhundert häufig finden[297]).

Wenn man das, was Lippius vom Kontrapunkt vorträgt, von der Verkleidung mit musikalischer Symbolik und religiös-metaphysischen Gedanken befreit, bleibt eine einfache Behandlung der Stimmführung und Intervallenlehre übrig, die auf den ersten Blick nichts wesentlich Neues bringt. Aber in einem Punkt macht Lippius einen großen Schritt vorwärts. Sein Buch ist das erste, bei dem im Zusammenhang mit dem Kontrapunkt der Dreiklang ausführlich behandelt ist.

Schon Zarlino hatte in der von ihm angegebenen harmonisch-arithmetischen Teilung der Quinte zum ersten Mal den Unterschied zwischen Dur- und Molldreiklang deutlich gemacht[298]). Diese Erkenntnis blieb bei Zarlino selbst und bei seinen direkten Nachfolgern zunächst ohne weitere Folgerungen.

Lippius ist der erste, der diesen Gedanken aufgreift und zu einem wesentlichen Teil seiner Theorie erhebt. Er sagt in einem Abschnitt, „de triade musica"[299]), daß ein Dreiklang (trias musica) aus drei Tönen und ebensovielen Zweiklängen (dyades) bestände. Der Dreiklang, den er auch „trias harmonica" und „unitrisona" nennt, sei die vollkommenste Harmonie, die es in der Welt geben könne.

Es gäbe zweierlei Grundarten von Dreiklängen, die eine sei die natürlichere (naturalior, perfectior, nobilior et suavior) und die andere die unvollkommenere (imperfectior, + mollior). Die erste Art enthielte das „harmonische", die zweite das „arithmetische" Teilungsverhältnis. In diesen Sätzen formuliert Lippius den Begriff des Dur- und Molldreiklanges. Inhaltlich enthält seine Erklärung nicht viel mehr als die von Zarlino angegebene harmonische und arithmetische Teilung der Quinte. Neu und wichtig ist aber der Gebrauch der Ausdrücke trias harmonica, trias musica und unitrisona[300]). Lippius hält den Dreiklang für so wichtig, daß er ihm ein besonderes Kapitel widmet

---

[296]) Lippius, Johannes, geb. 1585 in Straßburg, gest. 1612 in Speyer.

[297]) vgl. u. a. Kircher, Musurgia universalis, 1650 und Mersenne, Harmonie universelle, 1636/37. Vgl. auch oben S. 87 und Anm. 288.

[298]) Ist. III, 31.

[299]) Synopsis Musicae, F. 4—6.

[300]) Bemerkenswert ist auch, daß Lippius von dem Dreiklang, den wir heute als Molldreiklang bezeichnen, sagt, er sei „imperfectior et Mollior".

und ihm den Namen „t r i a s" gibt. Typisch für seine Zeit ist, daß er den Dreiklang das Abbild der heiligen Dreieinigkeit nennt (adorandae Untrinitatis Imago + Umbra S. F 4 f.)[301]).

Von seinem neuen Begriff des Dreiklanges geht Lippius auch bei der Einteilung der Kirchentöne aus. Er teilt sie nach dem Dreiklang, den sie enthalten, in Naturaliores (Dur) und Molliores (Moll)[302]).

Wie sehr die Idee des Dreiklangs Lippius' ganze Auffassung vom Komponieren beeinflußt, zeigt ein Satz aus dem Kapitel „de Melodiarum Dispositione + Compositione seu Contrapuncto"[303]), in dem er sagt, daß eine Komposition aus dem richtigen Zusammenfügen von Zwei- und Dreiklängen bestünde („Dein ex Melodiis aliquot per Dyadas et Tryadas rite dispositis juxta Longitudinem, Latitudinem + Crassitudinem fit Compositio Cantilenae actu Harmonicae barbare Contrapunctus a punctum contra punctum ponendo dicta").

Hier begegnen wir einer ganz neuen Betrachtungsart. Das Komponieren einer „Cantilena" wird nicht mehr rein kontrapunktisch aufgefaßt[304]). Im 16. Jahrhundert waren die einzelnen Stimmen das Material des Komponisten, aus denen er seine Musik aufbaute, und die Zusammenklänge waren ein Ergebnis, das hieraus resultierte. Dagegen sind hier zum ersten Mal die Akkorde (Dyades + Triades) als Material des Komponisten hinzugekommen. Wir sehen die ersten Keime für ein kontrapunktisches Komponieren auf harmonischer Grundlage hervorbrechen.

Das melodische Denken war ein rein horizontales, wie es die Entwicklung der Mehrstimmigkeit vom Mittelalter an gelehrt hatte. Diese Musikanschauung hatte es aber auch mit sich gebracht, daß man dem Zusammenklingen der Stimmen und dem Fortschreiten von einem Zusammenklang zum anderen naturgemäß viel Aufmerksamkeit schenkte.

In den Theoriewerken des 16. Jahrhunderts waren diese Fortschreitungen zu einem Hauptproblem der Stimmführungslehre geworden. Dadurch haben sich wie mir scheint die ersten Anfänge des vertikalen Denkens in die reine Kontrapunktlehre eingeschlichen. Eine Art vertikalen Denkens lag schon in der

[301]) vgl. Kretzschmar, Eine neue Theorie über den Ursprung der Musik. Gesammelte Aufsätze I, 321, Leipzig 1910.

[302]) Syn. Mus. H. 8 ff. „de Modo Musico". vgl. hierzu auch Gehrmann V. f. M. W. VII, 478.

[303]) Syn. Mus. G, 2.

[304]) vgl. Gehrmann, Joh. G. Walther etc. V. f. M. W. VII, 477. „Lippius analysierte zum ersten Male, wie er in seiner biographischen Einleitung erzählt, harmonisch die mehrstimmigen Stücke eines Luca Marenzio, Walliser und andere. Dadurch kam er zu neuen Gesichtspunkten, denen zufolge er in seiner Musiklehre das Hauptgewicht auf den harmonischen Zusammenklang der Töne legt, nicht auf die melodische Führung der Stimmen gegeneinander..."

Betrachtung der einzelnen Konsonanzen, die verbunden werden sollten. Der Fortschritt, den wir bei Lippius beobachten, besteht darin, daß dieses unbewußte vertikale Denken bewußt hervorgehoben wird.

Lippius fühlt im Gegensatz zu den Theoretikern der alten Zeit mehr melodisch-harmonisch und gibt diesem Empfinden auch in seiner Kontrapunktslehre Ausdruck.

In dem Kapitel „De Compositione Pura" (G 3 ff.) empfiehlt er, ebenso wie seine Vorgänger, möglichst schrittweises Fortschreiten der Stimmen. Er fügt hinzu, daß im Baß Sprünge häufig vorkommen werden, weil der Grundton des Dreiklanges immer im Baß bleiben sollte[305]). Dieser Wunsch, den Dreiklang immer in dieser, ihm am schönsten erscheinenden Form mit dem Grundton im Baß zu bringen, ist ein weiterer Beweis für das Eindringen harmonischer Anschauungen in die Lehre des Kontrapunkts.

d) JOHANN CRÜGER.

So bedeutend Lippius' Schrift für die Entwicklung des Kontrapunkts war, so war sie doch als Mittel zur Ausbreitung neuer Lehren völlig ungeeignet. Sie war zu sehr mit symbolischem und kosmologischem Beiwerk belastet, als daß sie als Unterrichtsbuch hätte dienen können[306]). Die wirkliche Kompositionslehre ist aus diesem unübersichtlichen Buch kaum zu erlernen.

Es war 18 Jahre später, als ein Werk erschien, das eng an die Gedanken des Lippius anknüpfte, aber durch seine größere Klarheit und Systematik viel mehr zu ihrer Verbreitung beitrug[307]). Das war die „Synopsis Musica" des Kantors an der Nicolaikirche in Berlin, Johann Crüger[308]), die in zwei Auflagen, 1630 und 1654, in Berlin herauskam[309]).

Crügers harmonische Anschauungen kommen am deutlichsten in drei Abschnitten seines Buches zum Ausdruck, in denen er Dreiklang und Kirchentöne behandelt und zur Stützung seiner vorbildliche Komponisten nennt.

Ebenso wie Lippius nennt er den Dreiklang „Trias harmonica"; der Grundton des Dreiklanges heißt „radicalia triadis

---

[305]) Syn. Mus. G. 7.

[306]) Für Lippius selber waren diese Dinge natürlich nicht Beiwerk, sondern Hauptsache. Er erklärt einmal unter Berufung auf Luther, daß im Range der Wissenschaften die Musik gleich hinter der Theologie käme.

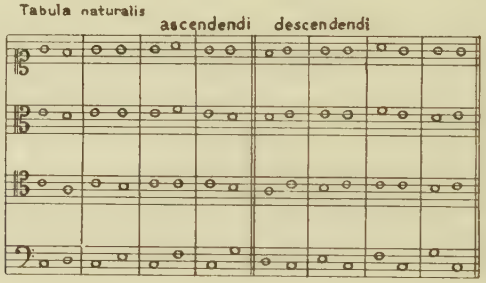
[307]) vgl. Gehrman, V. f. M. W. VII, 478.

[308]) Johann Crüger, geb. 1598 in Groß-Bresen bei Guben, gest. 1662 in Berlin. Für Einzelheiten s. Elisabeth Fischer-Krückeberg, Z. f. M. W. Bd. XII, 609.

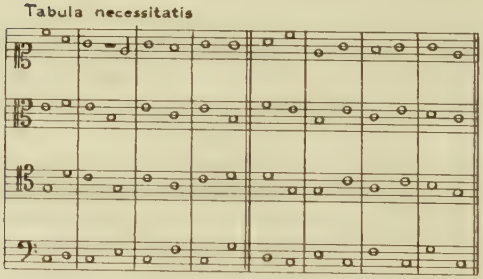
[309]) Seiten- und Kapitelangaben im Folgenden beziehen sich immer auf die Ausgabe von 1654.

harmonicae". Der Grundton soll meistens im Baß stehen, nur manchmal in einer Mittelstimme, niemals in der Oberstimme, außer in Synkopen[310]). Was er sonst (S. 50 ff. der Ausgabe von 1654) über den Dreiklang und seine Zusammensetzung aus „Monaden, Dyaden" sagt, stammt beinahe wörtlich aus Lippius[311]).

Hierauf folgen Anweisungen „per incipientibus" für das Komponieren eines vierstimmigen Satzes. Während früher der cantus firmus der Ausgangspunkt beim Komponieren war, empfiehlt Crüger nun, vom Baß auszugehen. Dabei wird als Ziel aufgestellt, eine schöne Akkordfolge zu schreiben. Als Hilfsmittel gibt er zwei Tafeln, aus denen der Anfänger Akkordfolgen zu verschiedenen Bewegungen des Basses ablesen kann[312]). Er teilt seine Tafeln ein in „Tabulae naturalis" und „Tabulae nececessitatis", aus denen die vierstimmigen Beispiele folgen mögen.

(60)

[313])

(61)



[314])

Im Kapitel über die Kirchentöne[315]) ist Crügers Einteilung in „naturaliori" und „molliori" wichtig, in der er dem Beispiel

[310]) Syn. Mus. 58—59.
[311]) Gehrmann, J. G. Walther usw. V. f. M. W. VII, 478, sagt: „Als Quellen benutzte Crüger die Schriften eines Lippius, Calvisius, Walliser, Prätorius und Sweelinck.
[312]) Syn. Mus. 56.
[313]) Syn. Mus. 65.
[314]) Syn. Mus. 66/67.
[315]) Syn. Mus. Kap. 11.

seines Vorgängers Lippius folgt. Den ionischen, den lydischen und den mixolydischen Kirchenton bezeichnet Crüger richtig als „naturaliori" (Dur) und den dorischen, den phrygischen und den aeolischen als den „molliori" (Moll)[316]. Die naturaliori haben den Durdreiklang, die molliori den Molldreiklang mit dem Grundton auf der ersten Stufe der Kirchentonleiter. Die authentischen Kirchentöne werden bei Crüger definiert als eine Zusammensetzung eines Dreiklangs mit einer Quarte darüber, die plagalen haben die Quarte darunter[317]. Jeder authentische und sein zugehöriger plagaler Kirchenton hat denselben Dreiklang.

Daß Crüger den Kirchenton als Zusammensetzung aus Dreiklang und Quarte statt aus Quinte und Quarte betrachtet, erscheint zunächst nicht als besondere Eigenart. Aber in unserem Zusammenhange ist es wichtig, daß er mehr mit harmonischen Begriffen als seine Vorgänger rechnet.

In einem anderen Kapitel seiner Arbeit[318]) nennt Crüger eine Reihe von Komponisten, die er dem lernenden Musiker als Muster hinstellen möchte. Es lohnt sich, auf diese Liste einzugehen, weil die Auswahl dieser Vorbilder ein Licht auf Crügers eigenen Standpunkt wirft. Er nennt hier Claudio Monteverdi, Giovanni Rovetta, Galeazzo de Sabbatini, Alessandro di Grandi, Tarquinio Merula und Heinrich Schütz.

Monteverdi war zu der Zeit als Crüger schrieb, bereits eine der treibenden Kräfte in der Entwicklung des Opernstils (schon 1607 war sein „Orfeo" und 1608 seine „Arianna" erschienen). Rovetta war Schüler Monteverdis, wurde später sein Nachfolger in Venedig und hat neben Kirchenwerken auch Opern geschrieben. Sabbatini ist der Verfasser einer Generalbaßlehre. Grandi war zwar Schüler Giovanni Gabrielis, schrieb aber nicht im Stile seines Meisters. Er zeichnete sich in seinen Solokantaten als Monodist der modernen Richtung aus. Merula war einer der bedeutendsten Instrumentalkomponisten der Zeit. Von Schütz waren zu jener Zeit schon die „Psalmen Davids", die „Cantiones Sacrae", der erste Teil der „Symphoniae Sacrae", die „Auferstehungshistoria", die Oper „Dafne" und viele andere Werke im fortschrittlichen Stile erschienen.

Crüger nennt also durchweg Musiker, die in der strengen Überlieferung der kontrapunktischen Schule ausgebildet waren,

---

316) Syn. Mus. 101: „Dividuntur 1. in Naturaliores, constantes Triade harmonica naturaliori Ut, Mi, Sol, ut sunt Lydius, Mixolydius, Ionicus et suis remissis. Et Mollioris, constantes Triade harmonica molliori Re, Fa, La ut sunt Dorius, Phrygius, Aeolius . . ."

317) Syn. Mus. 101: „(Dividuntur) 2. in Primarios seu Authenticos, + in Secundarios seu Remissos. Ubi observandum, quemlibet ejusdem nominis Modum, primarium nimirum cum suo Remisso seu Secundario eandem habere Triadem harmonicam, eandem clavem finalem; easdem clausulas formales, sed differe solo Ambitu, seu Octavae circulo."

318) Syn. Mus. Kap. 17.

die sich aber in ihren Werken der neuen, harmonischen Richtung zugewandt hatten.

Die bisher angeführten Einzelheiten aus Crügers „Synopsis Musica" zeigen den Fortschritt in seinen Neuerungen gegenüber älteren Meistern. Im übrigen knüpft seine Kontrapunktlehre eng an seine Vorbilder an, von denen Calvisius wohl das wichtigste ist[319]).

In Crügers Aufzählung der Intervalle (Kap. 5) ist bemerkenswert, daß er alle Intervalle, sogar Quarten und Quinten, in zwei Arten, große und kleine, einteilt. Die große Quarte ist der Tritonus, die kleine die vollkommene Quarte. Bei den Quinten nennt Crüger die reine Quinte groß und die Semidiapente klein.

Die Konsonanzen ordnet er in der Reihenfolge ihrer Vollkommenheit: 1. Oktave, 2. Quinte, 3. Quarte, 4. die große Terz, 5. die kleine Terz, 6. die große Sexte und 7. die kleine Sexte[320]). Wie Calvisius teilt Crüger die Dissonanzen in zwei Gruppen, die Dissonanzen „per se" und diejenigen „per accidens"[321]). Stimmführungslehre und Lehre von den Kadenzen stammen inhaltlich aus Calvisius, ebenso sind einige der Beispiele aus der „Melopoeia" abgeschrieben.

Crügers Lehrbuch hinterläßt bei der Durcharbeitung einen ausgezeichneten Eindruck. Es ist klar und übersichtlich geschrieben und bedeutet die erste gelungene Kontrapunktslehre auf harmonischer Grundlage.

Die Entwicklung, die wir bei Lippius und Crüger besprochen haben, nennt Ernst Kurth[322]) „eine unklare Verquickung". Er sagt in einer Untersuchung über die Vorentwicklung der harmonischen Schreibweise, daß die Entwicklung der Satztechnik zu Ende des 16. Jahrhunderts zu einer Übergangskrise geführt habe, aus der sich auch die Unklarheit der melodischen und harmonischen Satzgrundlagen in der darauf folgenden Entwicklung der Theorie erklären ließe. Nach diesen Ausführungen muß man annehmen, daß Kurth diese geschichtliche Entwicklung bedauert.

Für die reine Theorie mag dies zugegeben werden, weil durch die Vermischung zweier verschiedener Elemente (Har-

[319]) Eine Untersuchung über Crüger und seine Vorbilder findet sich in einem Aufsatz von Elisabeth Fischer-Krückeberg, Johann Crüger als Musiktheoretiker (Z. f. M. W., XII, 615 ff). Die Verfasserin untersucht einzeln den Einfluß von Calvisius und Crüger und die Übereinstimmungen der Bücher von Crüger und Herbst in Einzelheiten. Sie weist darauf hin, daß Crüger Beispiele seiner Vorgänger zum Teil ohne Quellenangabe bringt.

[320]) Diese Einteilung entspricht genau den „Verschmelzungsstufen" bei Stumpf, Neueres über Tonverschmelzung. Beitr. z. Akustik und M. W. Heft 2, 2 ff.

[321]) Vgl. Calvisius, Mel. 6 und 7.

[322]) Kurth, Ernst, Grundlagen des linearen Kontrapunkts, Bachs melodische Polyphonie, 3. Aufl., Berlin 1922, S. 122—25.

monie und Kontrapunkt) die stilistischen Grundlagen der alten Kunst ins Wanken kommen. Inwieweit hier aber positive Keime für eine neue Kunstlehre vorliegen, wird noch zu untersuchen sein.

e) JOHANN ANDREAS HERBST.

Das erste Kontrapunktslehrbuch, das in deutscher Sprache gedruckt wurde, war die „Musica poetica" des Johann Andreas Herbst[323]) (1643), der 10 Jahre später ein zweites Werk „Arte practica et poetica" folgte[324]). Beide Bücher waren offensichtlich für Anfänger geschrieben. Sie bringen die Kontrapunktslehre in möglichst vereinfachter Form. Dabei werden, wie oft in Lehrbüchern des 17. Jahrhunderts, alle Fachausdrücke sowohl lateinisch als deutsch angegeben. Die Behandlung des doppelten Kontrapunkts und anderer schwieriger kontrapunktischer Kunstformen wird fortgelassen. Den Hauptraum nimmt in den Büchern von Herbst die Stimmführung mit ihren Nebengebieten, der Intervallenlehre und der Lehre von den Kadenzen, ein.

Riemann sagt in der kurzen Notiz, die er in seinem „Handbuch der Musikgeschichte"[325]) Herbst widmet und in seinem Musiklexikon (Art. Herbst), daß in der „Musica Poetica" zum ersten Mal das Verbot der verdeckten Quinten zu finden sei. Das ist nicht ganz richtig. Schon Sweelinck hat, wie ich oben ausgeführt habe (S. 70), inhaltlich das Verbot ausgesprochen. Er schreibt klar und deutlich, daß eine Parallelbewegung von einer unvollkommenen zu einer vollkommenen Konsonanz im zweistimmigen Satz nicht erlaubt werden kann. Auch Diruta gestattet Fortschreitungen von unvollkommenen zu vollkommenen Konsonanzen nur in Gegenbewegung[326]).

Es ist anzunehmen, daß Herbst die Regel von Diruta übernommen hat, auf den er sich an anderer Stelle ausdrücklich beruft. Er bringt das Verbot außerdem in derselben Form wie Diruta. Dieser hat die möglichen Fortschreitungen (movimenti) in vier Gruppen geordnet. Herbst übernimmt diese Anordnung,

---

[323]) Joh. And. Herbst, geb. 1588 in Nürnberg, gest. 1666 in Frankfurt a. M. f. Einzelh., S. d. I. M. G. XI, W. Nagel, Zur Biographie des J. A. Herbst.

[324]) Herbsts Schriften waren die ersten Werke über Kontrapunkt, die in deutscher Sprache gedruckt wurden. Handschriftliche Verbreitung hatten schon vorher die deutsch geschriebenen „Compositionsregeln" Sweelincks gefunden. Praetorius' Syntagma Musicum war 1614 bis 18 deutsch erschienen. Die ersten 3 Bände enthalten keine Kontrapunktslehre, und der 4., der diese bringen sollte, ist nicht mehr erschienen.

[325]) Riemann, Handbuch, III, 2 S. 501.

[326]) Transilvano II, 2. Buch, 2: „... movimento dalla consonanza imperfetta all'perfetta si và con il moto contrario e semituono ..."

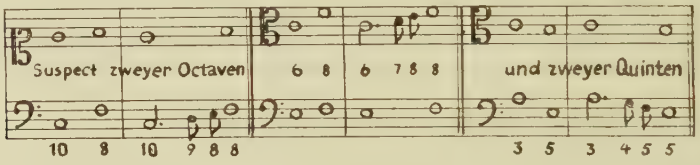
übersetzt das Wort movimento mit „Gang" und fügt noch einige Erläuterungen hinzu. Er sagt:

„Dubium oder Zweiffel bey dem vierdten Gang.

Warumbe man von der imperfect zur perfect consonanz, ohne den contrari Gang / und observirung dess Semitonii nicht gehen kan / ist zu wissen / daß in diesem paß oder Gang / gleicher gestalt gemeldte vitia, Irrthumb / und Verdacht zweyer Octaven und Quinten . . . dadurch entstehen"[327]).

Damit ist das Verbot der verdeckten Quinten und Oktaven klarer ausgesprochen als bisher. Die Neuerung, die Herbst bringt, besteht vor allem im Gebrauch des Ausdrucks „Verdacht" bei den Quinten und Oktaven, ein Ausdruck, der das, was wir heute „verdeckte" Quinten und Oktaven nennen, sehr anschaulich macht. Das folgende Beispiel zeigt, wie es Herbst versteht, eine solche Regel klar zu machen.

(62)



328)

Herbst ist konservativ. Seine Bücher enthalten nichts, was wir nicht schon bei Zarlino, Calvisius, Nucius und Crüger kennen gelernt haben. Sogar Zarlinos Verbot der Parallelsexten findet noch bei Herbst Aufnahme[329]). Von allen Neuerungen, die wir bei Lippius und Crüger gefunden haben, ist bei Herbst nichts zu spüren. Nur die „Tabulae Naturalis et Necessitatis" hat er von Crüger übernommen. Er hat sie offensichtlich deshalb in sein Buch eingetragen, weil sie sehr einfache und mechanische Hilfsmittel für Anfänger darstellen.

Betrachtete man die äußere Form der Theoriewerke von Zarlino bis Herbst, so kann man ganz allgemein eine immer größere Vereinfachung in der Darstellung des Stoffes erkennen. Herbst bildet in dieser Hinsicht einen Höhepunkt, weil seine Schriften das schwierige Gebiet am leichtesten verständlich machen.

---

[327]) Herbst, Musica Poetica, 19.
[328]) Mus. Poet. 19.
[329]) Herbst, Arte Prattica et poetica VII, 3.

V. DIE KONTRAPUNKTLEHRE BERNHARDS.

a) CHRISTOPH BERNHARD ALS THEORETIKER HEINRICH SCHÜTZENS.

In den bisherigen Kapiteln ist versucht worden zu zeigen, wie nach und nach im Laufe eines Jahrhunderts neue Ideen in das Gedankengebäude der Zarlinoschen Musiktheorie hineinkamen. Einige der Theoretiker (Artusi, Calvisius, Baryphonus, Herbst u. a.) halten sich streng an die überlieferten Lehren; bei anderen (Banchieri, Lippius, Crüger u. a.) dringen mehr oder weniger Besonderheiten ein, die ein neues musikalisches Empfinden ankündigen. Diese neuen Theorien werden nebenbei erwähnt oder als grundsätzlich wichtig hervorgehoben.

Das Neue in der Musik sind das vertikale Denken und die freiere Dissonanzenlehre, die beide von der dramatischen Musikauffassung herkommen. Dieses Eigene wird zunächst allerdings nicht systematisch bearbeitet, und das Streben nach einer klaren Darstellung leidet unter der im Anfang recht unklaren Vermengung der alten linear — melodischen — und der neuen harmonischen Grundsätze[330]).

Um die Mitte des Jahrhunderts wurde ein groß angelegter Versuch unternommen, die alten und neuen musikalischen Ideen in ein klares gemeinsames System zu bringen und als Teile einer geordneten Musiklehre in einem Lehrbuch darzustellen. Der Verfasser dieses Versuches ist Christoph Bernhard[331]), ein Schüler und Mitarbeiter von Heinrich Schütz. Das Werk heißt „Tractatus compositionis augmentatus"[332]).

Die Schrift Bernhards ist auf Anregung von Heinrich Schütz hin entstanden, man kann sie sogar als Niederlegung von Schützens eigenen theoretischen Ideen betrachten. Das zeigt sich deutlich in einigen Sätzen der Vorrede zur geistlichen Chormusik, in denen Schütz das Werk Bernhards ankündigt[333]): „Wie dann über dieses ich noch der Hoffnung lebe und allbereit hiervon in etwas Nachrichtung habe, das ein, mir wohl-

---

[330]) Vgl. Ernst Kurth. Grundlagen des linearen Kontrapunkts, 3. Aufl. 122—124.

[331]) Bernhard, Christoph, geb. 1627 in Danzig, gest. 1692 in Dresden, Für biographische Einzelheiten vgl. Müller-Blattau, Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard, Leipzig 1926, Einl. II. 2.

[332]) Zum ersten Male im Druck veröffentlicht von Müller-Blattau (s. o. Anm. 331). Die Veröffentlichung enthält außer dem Abdruck der drei Schriften Bernhards, „Gesangslehre", „Kompositionslehre" und „Ausführl. Bericht einen kritischen Bericht, biographische Notizen, eine Würdigung des Verhältnisses von Bernhard zu Schütz und eine kurze Inhaltsangabe der B.schen Werke, die aber nicht zur Würdigung von Bernhards Stellung in der Geschichte des Kontrapunkts ausreicht.

[333]) Müller-Blattau, Bernhard, Einleitg. 2.

bekandter, so wohl in Theoria als Praxi hoch erfahrener Musicus hiernechst dergleichen Tractat an das Tage-Liecht werde kommen lassen, der hierzu insonderheit uns Deutschen auch sehr zuträglich und nutzbar wird seyn können: welches, das es erfolgen möge, dem allgemeinen Studio Musico zum besten, ich mit Fleiss zu sollicitirn dann nicht unterlassen will."

Von Männern, die außer Schütz Einfluß auf Bernhard gehabt haben, sind zu nennen: seine Lehrer Siefert in Danzig und Carissimi in Rom und sein Freund Weckmann in Hamburg. Bernhard stand in Dresden und Hamburg im Mittelpunkt des Musikschaffens seiner Zeit und war nach seiner Ausbildung, Befähigung und Stellung im Leben durchaus der geeignete Mann, um die praktische Musikentwicklung des letzten Jahrhunderts in einem Lehrwerke zusammenzufassen.

Das Lebenswerk Schützens, das Bernhard beim Schreiben seines Buches zum größten Teil vor Augen stand, umfaßt sowohl Werke im alten wie im neuen Stil. Die „Madrigale" und die „Geistliche Chormusik" sind im strengen, alten Satz geschrieben, während die oratorischen Werke „Auferstehungshistoria" die „Sieben Worte", die „Symphoniae Sacrae" und die Oper „Dafne" Meisterwerke der neuen Auffassung darstellen.

b) BERNHARDS SYSTEMATISCHE GLIEDERUNG.

Bei seinem Versuch, dieses vielseitige Musikschaffen in eine theoretische Ordnung einzugliedern, geht Bernhard folgendermaßen vor: Er bringt zunächst in einem Kapitel über „Des Contrapunctes unterschiedene Arten"[334]) eine Gliederung des ganzen Musikgebiets. Dazu teilt er den Kontrapunkt in „Contrapunctum aequalem" und „Contrapunctum inaequalem". Diese Einteilung entspricht, wie er selbst sagt, dem Contrapunctum simplicem (einfachem) und diminutum oder floridum (diminuiertem).

Nach dieser seit langem bekannten Gliederung in zwei Hauptgruppen nimmt er eine weitere Einteilung des Contrapunctus inaequalis vor: Er gliedert ihn in gravis oder stylus antiquus, und luxurians oder stylus modernus. Er sagt: „Contrapunctus gravus ist, welcher aus nicht allzu geschwinden Noten, wenig Arten des Gebrauchs der Dissonanzen besteht und nicht so sehr den Text als die Harmonie in Acht nimmt, und weil dieses Genus allein den Alten bekannt gewesen, als wird er stylus antiquus genennet, auch wohl a Capella, Ecclesiasticus, weil er sich dahin mehr als an andere Orte schicket und weil

[334]) Bernhard, Tractatus 42.

solchen der Papst allein in seinen Kirchen und Capellen beliebet" und „Contrapunctus luxurians ist, welcher aus theils ziemlich geschwinden Noten, seltzamen Sprüngen, so die Affekten zu bewegen geschickt sind, mehr Arten des Gebrauchs derer Dissonantzen (oder mehr Figuris Melopoeticiis, welche andere Licentias nennen) mehr aus guter Aria, so zum Texte sich zum besten reimet, als etwan der obige, besteht".

Die zweite Art, den Contrapunctus luxurians, unterteilt er noch einmal in „communem" und „comicum". Die Unterschiede dieser Arten werden am besten durch folgende seiner Ausdrücke kenntlich gemacht[335]): stylus gravis = „Harmonia Oratione domina"; stylus luxurians communis = „sowohl Oratio als Harmonia domina"; stylus luxurians comicus = „Oratio Harmoniae domina absolutissima". Die letzte Art, auch stylus theatralis, genannt, soll das ganze Gebiet der neuen dramatischen Musik umfassen.

Diese Einteilung enthält gleichzeitig eine Reihenfolge für den Unterricht. Der Anfänger soll zunächst den einfachen Kontrapunkt lernen und dann erst den diminuierten. Im diminuierten soll er wiederum mit dem strengen Stil (gravis) beginnen und dann zum modernen Stil (luxurians) übergehen, in dem wieder der contrapunctus theatralis zuletzt herankommt. Damit entspricht er einer Forderung Schützens, der in der Vorrede zur „Geistlichen Chormusik" sagt[336]): „Es ist bekandt und am Tage, das nach dem der über den Bassum continuum concertirende stylus compositionis, aus Italia auch uns Deutschen zu Gesichte kommen und in die Hände gerathen, derselbige gar sehr von uns beliebt worden ist . . . Weil es aber gleichwohl an dem, auch bey allen in guten Schulen erzogenen Musicis auser zweifel ist, dass in dem schweresten Studio Contrapuncti niemand andere Arten der Composition in guter Ordnung angeben, und die selben gebührlich handeln oder tractiren könne, er habe sich dann vorhero in dem stylo ohne den Bassum continuum genugsam geübet, und darneben die zu einer Regulirten Composition nothwendigen Requisita wohl eingeholet . . . ohne welche bey erfahrenen Componisten ja keine einzige Composition . . . nicht bestehen, oder doch nicht viel höher als einer Tauben Nuss werth geschätzt werden kann."

Bernhards Einteilung ist der erste Versuch, den diminuierten Kontrapunkt weiter zu unterteilen und in diese Einteilung die ganze ihm bekannte Musik einzuordnen. Es soll nun untersucht werden, inwieweit Bernhard dieser Versuch gelungen ist.

---

335) Bernhard, Tractatus 83.

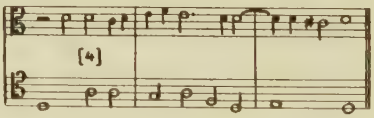
336) Bernhard, Tractatus Einl. I, 2.

I. Contrapunctus aequalis[337]): nach der Einteilung ist auf diesem Gebiet kaum etwas Neues zu erwarten. Bernhard geht sehr gründlich vor und gibt nach dem Beispiel des Baryphonus eine Übersicht über sämtliche möglichen Fortschreitungen aus jeder Konsonanz in jede andere und belegt sie ausführlich mit rund 500 Beispielen.

II. Contrapunctis inaequalis[338]): Bernhards ganze Behandlung des Contrapunctus inaequalis besteht aus einer Abhandlung über Dissonanzen und Figuren. Dabei definiert er den Begriff Figur folgendermaßen[339]): „Figuram nenne ich eine gewisse Art, die Dissonantzen zu gebrauchen, daß dieselben nicht allein nicht wiederlich sondern vielmehr annehmlich werden, und des Componisten Kunst an den Tag legen."

a) stylus gravis[340]). Der Contrapunctus gravis oder antiquus ist der eigentliche, diminuierte im alten Sinne, bei dem nach Bernhards Worten „Harmonia Orationis domina" ist[341]). Bernhard beschränkt seine Behandlung dieses Gebietes darauf, anzugeben, welche Figuren dabei erlaubt sind. Es sind: transitus (Durchgangsdissonanz „in numero pari", d. h. auf dem leichten Taktteil), quasitransitus (Durchgangsdissonanz „in loco impari", d. h. auf dem schweren Taktteil), Syncopatio (Synkope), und quasi-Syncopatio (eine Figur, bei der die synkopierte Note zusammen mit dem Anschlagen der Dissonanz wiederholt wird). Zur Erläuterung der quasi-Syncopatio folge eines von Bernhards Beispielen.

(63)

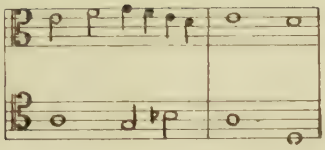


[342])

Zum quasi-transitus ist zu sagen, daß Bernhards Behauptung, die Dissonanz stände „in Loco impari" übertrieben ist. In seinen Beispielen bringt er in einem Lauf von vier Viertelnoten nur die dritte, niemals die erste als Dissonanz mit der anderen Stimme. Dies entspricht der alten Praxis aus der Palestrinazeit (vgl. oben S. 23 ff.). Daher folge ein weiteres Beispiel Bernhards.

[337]) Bernhard, Tractatus, 53 ff.
[338]) Bernhard, Tract. 61 ff.
[339]) Tract. 63. Vgl. oben S. 90.
[340]) Tract. 63 ff.
[341]) Mit Harmonie ist hier allgemein „Wohlklang" gemeint. Mit dem bei der Besprechung von Lippius und Crüger erwähnten (vertikalen, accordmäßigen) harmonischen Denken darf das nicht verwechselt werden.
[342]) Bernhard, Tract. 70.
[343]) Bernhard, Tract. 65.

(64)



[343])

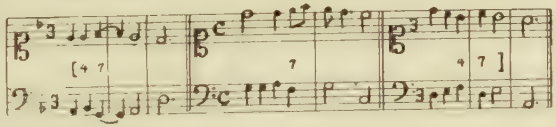
b) stylus luxurians.

1. Communis[344]): Der Contrapunctus luxurians communis oder Stylus modernus ist der neue Stil, der in „sowohl Kirchen- als Taffel-Sachen in gleichem denen Sonaten gefunden wird". Bei ihm ist „sowohl Oratio als Harmonia domina". Diese Handlung besteht wieder nur in der Aufzählung der 15 weiteren Figuren (Arten des Dissonanzgebrauches), die vorkommen können. Es sind Superjectio, Anticipatio, Subsumtio, Variatio, Multiplicatio, Prolongatio, Syncopatio, Catachrestica, Passus duriusculus, Saltus duriusculus, Mutatio Toni, Inchoatio imperfecta, Longinqua distantia, Consonantiae impropriae, Quaesitio notae und Cadentiae duriusculae[345]).

Diese Figuren stammen sämtlich aus der Improvisation der Sänger und Instrumentalisten. Sie waren allmählich in das Repertoire des Komponisten übergegangen. Bernhard versucht nun an dieser Stelle mit der pedantischen Gründlichkeit eines „Beckmessers", diese Formen des freien Gebrauchs und der freien Erfindung in sein System einzuordnen.

Einige auffällige Beispiele bringt er bei den Cadentiis duriusculis, in denen uns der Tritonus und die Septime als gleichzeitig anklingende Dissonanzen begegnen. Er fügt aber selbst hinzu, daß er diese Figuren von anderen übernommen hat und daß „es allemal besser ist, dieselben sämtlichst zu meiden".

(65)



[346])

2. Comicus[347]): Der Contrapunctus luxurians comicus oder stylus theatralis ist der rein dramatische Styl, bei dem die „Oratio Harmoniae domina absolutissima" sein soll. „Er wird auch sonst Stylus recitativus oder Oratorius genannt, weil er eine Rede in der Music vorzustellen erfunden worden und zwar für nicht allzuvielen Jahren. Da er denn wie alle andere

[344]) Bernhardt, Tract. 71.
[345]) Ein großer Teil dieser Namen für Figuren ist von Bernhard selbst erfunden und scheint sich nicht sehr eingebürgert zu haben.
[346]) tractat. 82.
[347]) tractat. 82 ff.

Sachen: / in der er ziemlich rauh gewesen, heutiges Tages aber durch wackere Ingenia trefflich excoliret, und expoliret worden, so daß ich kaum glaube, daß die alten Griechen dieses Genus Musices /: worauff sie vornehmlich sich beflissen :/ besser gehabt haben." Zunächst betont Bernhard in einigen allgemeinen Regeln die Notwendigkeit, daß die Musik den Sinn der Worte ausdrücken soll. Dann führt er die Figuren an, die in diesem Spiel außer den vorher Genannten vorkommen dürfen: Extensio, Ellipsis, Mora, Abruptio, Transitus inversus, Heterolepsis, Tertia deficiens, und Sexta superflua. Diese Figuren kommen, wie die beim contrapunctus luxurians communis aufgezählten aus der Gesangspraxis, doch enthalten sie noch größere Freiheiten, z. B. ist die „Mora" eine aufsteigende (!) Auflösung einer Synkope. Was er Tertia deficiens nennt, ist eine vergrößerte Sekunde, und seine Sexta superflua ist eine verminderte Septime. In seinen Beispielen werden beide Noten dieser Dissonanzen gleichzeitig angegeben.

c) HARMONISCHES DENKEN IN BERNHARDS KONTRAPUNKTLEHRE.

Die Abschnitte über die beiden Arten des Stylus luxurians bringen Bernhards Versuch, die „Neue Musik" theoretisch zu erklären. Dabei geht er im Gegensatz zu Crüger und Lippius vollkommen vom alten Kontrapunkt aus. Die Folge davon ist, daß er das Wesentliche an der neuen Musik in dem freieren Gebrauch der Dissonanzen sieht. Die Begriffe des vertikalen Denkens sind Bernhard wohl vertraut. Das geht u. a. aus Kapitel II, 15[348]) hervor, in dem er wie Lippius und Crüger empfiehlt, den Grundton des Dreiklanges in den Baß zu legen: „In Triciniis halte ichs für ein Vitium, wenn die tieffste Stimme nicht solte der anderen beyden Fundament seyn. Omne Tricinium perfectum."[349]) Doch er verzichtet darauf, diese Begriffe konsequent in sein System einzubauen.

Weitere Beweise für sein harmonisches Gefühl finden sich im Kapitel 53—54 „von der Consociation derer Modorum" und „von der Aequatione modorum"[350]).

In diesen Kapiteln gibt er eine Anzahl Lehrsätze über die Beantwortung des Fugenthemas, die er ausführlich mit Beispielen belegt. Was Bernhard in dem Abschnitt über Consociation vom Komponisten fordert, ist das, was wir heute „Tonale Beantwortung" nennen. Aequatio modorum erklärt er in sehr einleuchtender Weise als reale Beantwortung.

[348]) Tract. 42.
[349]) Auch aus Kapitel XXXI, 4 spricht harmonisches Denken.
[350]) Bernhard Tract. 98 ff.

Er hat richtig erkannt, daß der wesentliche Unterschied zwischen den beiden Arten in der Behandlung der Quarte und Quinte liegt. Bei der tonalen Beantwortung wird die Quarte mit einer Quinte beantwortet und umgekehrt. Bei der realen „. . . bleiben", um mit Bernhard zu sprechen „die Quarten in denen Wiederholungen Quarten und die Quinten bleiben Quinten, und darinnen ist sie eigentlich von der vorigen, nehmlich consociatione, unterschieden".

Mit der klaren Herausarbeitung dieser Unterscheidung gibt Bernhard die Grundlagen einer Fugenlehre auf harmonischer Basis[351]).

d) ANHANG ÜBER DEN DOPPELTEN KONTRAPUNKT.

Bernhards Kompositionslehre enthält einen kurzen Anhang über den doppelten Kontrapunkt[352]). Auf S. 69 dieser Arbeit ist darauf hingewiesen worden, daß der zweite Teil des Ms. A von Sweelincks „Compositionsregeln" nicht von ihm verfaßt sein kann und einer späteren Zeit angehört. Dieser Teil enthält eine Abhandlung über den doppelten Kontrapunkt, die Weckmann als Schüler Praetorius' niedergeschrieben hat. Bernhards Schrift vom doppelten Kontrapunkt stimmt mit dem Weckmannschen Manuskript inhaltlich zusammen.

Beiden ist die Beschränkung auf drei Arten des zweistimmigen doppelten Kontrapunktes eigentümlich: Die drei Arten des Kontrapunkts sind die in der Oktave, in der Dezime und in der Duodezime. Diese Bevorzugung des Oktav-Quint-Terzverhältnisses kann man als einen neuen Beweis der Veränderung zum vertikalen Denken ansehen. Den Schluß bei Bernhard bildet die Behandlung des doppelten Kontrapunkts in Gegenbewegung[353]) und der drei- und vierstimmigen Gattungen[354]), die durch Hinzufügung weiterer Stimmen in Parallelterzen oder Dezimen aus dem zweistimmigen Kontrapunkt entstehen.

e) BERNHARDS GENERALREGELN.

Eine Zusammenstellung der „Generalregeln des Kontrapunkts aus dem zweiten Kapitel des „Tractatus Compositione" möge das Gesagte erläutern. Hierbei gebe ich die Regeln Bernhards und füge die Erläuterungen bzw. die Einordnung in den geschichtlichen Ablauf in kurzen Anmerkungen bei.

1. „Die erste Regel, und aus der die anderen alle herfließen, ist, daß eine jede Stimme des Contrapuncts sich wohl singen

---

351) vgl. Müller-Blattau, Bernhard, Einl. 20.
352) Bernhard Tract. 123.
353) Tract. 126/7.
354) Tract. 127 ff.

lasse, daher es besser ist mit nicht gar zu viel Stimmen componieren, als mit mehreren, da viel Stimmen für sich selbst übel klingen."

Eigentlich zwei Regeln; die erste Regel ist der Grundsatz jedes reinen Kontrapunkts, jede Stimme muß für sich eine schöne Linie bilden (vgl. oben S. 14, 21 und 74).

2. „Zu solchem Ende dienet vornehmlich, das Text und Noten sich wohl zusammen reimen, denn es kann sonst geschehen, daß Noten so an sich selbst eine gute Melodie haben, durch Unterlegung des Textes übel lauten, und also im Gegentheil."

Diese Regel ist für Bernhard besonders wichtig, weil sich Schütz und seine Schüler für die Fragen, die sich aus den Beziehungen zwischen Musik und Text ergaben, ganz besonders interessierten. Die Frage nach dem richtigen Ausdruck der Worte in der Musik war seit der Renaissance ein allgemein viel behandeltes Thema geworden. Aber nur wenige Musiker haben sich so intensiv mit der Frage des Wortes in der Musik auseinandergesetzt wie Heinrich Schütz[355]). (Vgl. oben S. 14 und 62 ff.).

3. „Soll solcher Contrapunct aus Notis cantabilibus nach einer richtigen Mensur bestehen, wovon in der Singe-Kunst mehr Bericht gegeben wird."

Mit Singe-Kunst meint Bernhard seine eigene Schrift „Von der Singe-Kunst oder Manier".

4. „Keine Stimme soll allzu hoch noch allzu tief gesetzet werden, damit es dem Sänger oder Instrumentalisten nicht allzu schwer oder unnatürlich ankommt.

5. „Keine Stimme soll allzu lange auf einer Chorde absonderlich in der Höhe oder Tiefe obteniren, denn nichts die Melodie so annehmlich macht, als das wohlabgewechselte Auf- und Absteigen des Gesanges, womit gleichwohl die falsi bordoni nicht verworfen werden.

Im Gegensatz zu Zarlino und Calvisius verurteilt also Bernhard die falsi bordoni nicht (Vgl. oben S. 16 f. und 81).

6. „Im Auf- und Absteigen soll man sich hüten für unnatürlichen Gängen und Sprüngen, als da sind, der Sprung der Septime, der Gang und Sprung der falschen Quinte und Quarte, zumahl wenn solche superfluae sind, wie auch die se-

---

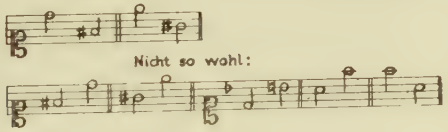
[355]) vgl. Hans Hoffmann, Die Musikpflege, Jahrg. 5, Heft 6 und 8, Leipzig 1934.

cunda superfluae ... Jedoch werden etliche dieser Gänge und Sprünge in heutiger absonderlich rezitativischer Composition zugelassen, welches der Discretion des Componisten anheim gestellet wird."

Im Kapitel 13 „Anhang wegen der verbothenen Sprünge" heißt es: „Verbothene Sprünge sind, wenn man aus einer Konsonantz in die andere gehend, solche Bewegungen verursacht, die eine unangenehme Harmonie machen." Diese etwas ungenaue Fassung war für die Zeit zwischen Zarlino und Bernhard typisch. Zarlino sagt nur, man solle so viel wie möglich stufenweise gehen; er verbietet zu große Sprünge, warnt vor dem häufigen Gebrauch sogar der Terz und der Quarte in Sprüngen[356]), gibt aber keine genaue Verbotsliste. Etwas klarer ist Calvisius[357]). Wie alle anderen empfiehlt auch er, lieber schrittweise vorzugehen als zu springen. Wenn man überhaupt springen muß, sind konsonante Sprünge den dissonanten vorzuziehen. Er ist aber auch nicht ganz streng und erlaubt unter gewissen Umständen, die er nicht nennt, sogar Septimen und Nonen.

Im 30. Kapitel, „Vom Saltu duriuscolo", weist Bernhard darauf hin, daß im stylo luxurianti communi einige der sonst verbotenen Sprünge zugelassen werden[358]): „Der Saltus hexachordi minoris ist bey denen alten nicht bräuchlich gewesen, als nur zwischen re - fa und mi - fa; heute aber sind folgende auch zugelassen:

(66)



Nach der Formulierung dieses Abschnittes bei Bernhard muß man annehmen, daß im strengen Stil Sextensprünge im allgemeinen verboten gewesen wären. Ich kenne aber nur zwei Theoretiker vor Bernhard, die dieses Verbot deutlich ausgesprochen haben. Der eine ist Glarean, der im achten Kapitel des ersten Buches des „Dodekachordon" sagt: Tonus cum diapente wird sprungweise auftretend kaum zugelassen, denn sie ist in der That hart[359])". Der andere ist Artusi, der wie alle übrigen rät, so viel wie

---

356) Ist. III, 37, und vgl. oben S. 21.
357) Mel. 8 und vgl. oben S. 74.
358) Tract. 78.
359) Nach d. Übers. von P. Bohn in dem P. G. f. M. Jahrg. 16—18, 1889.

möglich „per grado" zu gehen; wenn man aber springen müsse, so solle man den Sprung der großen Sexte und alle anderen, die „sconvenevoli" sind, vermeiden[360]).

Die anderen Theoretiker erwähnen das Verbot der Sextensprünge nicht ausdrücklich und begnügen sich mit der Forderung, man solle so viel wie möglich „per gradus" fortschreiten. Im stylo moderno findet man nach Bernhard[361]) auch die Sprünge der verminderten Quarte, der Semidiapente, und seltener der verminderten Septime. Im Kap. 32, das „Von denen Consonantiis impropriis" handelt, sagt Bernhard, daß die Quarte von den „heutigen" als Consonanz betrachtet werde, daß sie aber in Sprüngen nicht gebraucht werden solle. Gleich dahinter fügt er aber hinzu: „Etliche pflegen auch wegen Menge derer Stimmen, an solchen Orten (loco impari) die Quarten in saltu zu gebrauchen[362]). In seinen eigenen Beispielen der Fortschreitungen[363]) bringt Bernhard Quartensprünge in großer Anzahl als gut. Wie wir sehen, macht Bernhard in mehreren Kapiteln den Versuch, feste Regeln über Sprünge aufzustellen, kommt aber immer wieder zu dem Ergebnis, daß man die Frage dem Komponisten überlassen müsse („doch stehet einem jedem seine Meinung frey)[364]).

7. „Eine jede Stimme, und also der gantze Contrapunct soll nach einem derer zwölf modorum sich richten . . ."

Dies ist einer der Hauptgrundsätze des Kontrapunkts im Kirchentonsystem. Vgl. oben S. 14.

8. Man soll nicht oft einerlei modulation wiederbringen, doch bleiben die Fugen und Imitationes in ihrem Werthe."

Modulation bedeutet hier Fortschreitung oder Melodieteil.

9. „Modus contrarius soll in einem Tricinio, wo sichs immer leiden will, gefunden werden, ausgenommen, wo die Consecutio der Sexten durch Tertias gemittelt wird; in einem Quattuor soll er unausbleiblich anzutreffen seyn".

D. h. also Gegenbewegung mit Ausnahme beim falso bordone (Vgl. oben S. 74 und 106).

10. „In einem Quattuor sollen alle Consonantzen wo möglich, fürnehmlich aber in einem Quinque anzutreffen sein".

Er meint wahrscheinlich, daß in jedem konsonanten Zu-

[360]) Artusi, L'Arte des Contraponto, Bd. 1, 37.
[361]) Tract. 78.
[362]) Tract. 79/80.
[363]) Tract. 50/11.
[364]) Tract. 60.

sammenklang alle Noten des Dreiklangs vorhanden sein sollen (Vgl. oben S. 17, 47 f. und 94).

11. „Die Consonantiae perfectae sollen den Contrapunct anfangen und endigen: wenn sie aber nicht miteinander anfangen, so soll die folgende Stimme in einer perfecta gegen die erste der ersten Stimme sich anheben. Auf solchen Fall gehört die Quarte mit unter die perfectas. Vornehmlich in modis plagalibus" (Vgl. oben S. 15).

12. „Die Stimmen sollen auch keine falsche Relationes gegeneinander haben, als eines Tritoni, oder Semidiapente, Oktavae Superfluae, etc. . . . gleichwohl kann solche in mehr als zweystimmigen Sachen nicht so rigorose erfordert werden" (Vgl. oben S. 16, 53 und 79).

13. „Die Stimmen sollen nicht zu weit oder nicht über eine Duodecimam voneinander stehen, daher man nicht findet, daß die Alten Canto e Basso solo componieret haben, welches zwar die Heutigen in denen Dialogis, etc. thun, daher auch diese Regel nicht gar so sehr bindet."

Bernhard weist hier auf die Generalbaßpraxis hin, derentwegen das Verbot des großen Stimmabstandes nicht mehr so wichtig ist, weil bei der Aufführung Akkorde zwischen Baß und cantus firmus geschaltet werden.

14. „Solcher Art ist auch folgende, da verbothen worden in bicinii die gar zu sehr acutae oder graves Consonantiae."

15. „Es ist auch in heutiger Composition nicht minder wohlgetan, wiewohl nicht so nothwendig, wen die bicinia so gesetzt sind, das sie auch ohne einig ander Fundament können gesungen werden. In triciniis halte ichs für ein Vitium, wenn die tiefste Stimme nicht solte der anderen beyden Fundament seyn. Omne trinum perfectum."

In dem ersten Satz spricht Bernhard den Wunsch aus, daß die Stimmen eines zweistimmigen Stücks so selbständig gesetzt werden sollen, daß sie vollständig klingen, ohne daß die untere als Generalbaß aufgefaßt wird. Die beiden Sätze über den Dreiklang sind bereits weiter oben, S. 104, besprochen worden.

16. „Die hohen Stimmen sollen selten unter die Tieffen und die Tieffen über die Hohen steigen."

17. „Wenn in einem Quattuor drey Stimmen miteinander steigen oder fallen, so ists genug, daß die vierte stille stehe, wenn sie nicht Motum contrarium hat."

Dieser Satz ist eine Ausnahmebestimmung zum Schlußsatz von Regel 9.

Alle diese, unter dem Namen Generalregeln zusammengefaßten Lehrsätze sind deshalb besonders wichtig, weil sie ein zusammenfassendes Bild vom Stand der Theorie zur Zeit Schützens geben. Wie man aus Zarlinos Buch einen Überblick über den Stand der Kompositionspraxis in der Mitte des 16. Jahrhunderts erhält, so gibt uns die in Bernhards Buch niedergelegte Kompositionslehre Heinrich Schützens ein Bild vom Stand der Musik rund 100 Jahre später.

ZUSAMMENFASSUNG.

Um die Entwicklung der Kontrapunktstheorie von Zarlino bis Schütz würdigen zu können, muß man sich die Stellung dieser Epoche in der Geschichte der Musik vergegenwärtigen. Die Kunst des Kontrapunktes auf der Grundlage der Kirchentöne hatte nach langer Entwicklung in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts mit der niederländischen und italienischen Schule ihren Höhepunkt erreicht. Zarlino war der große theoretische Meister, der in seinen umfangreichen Werken diese Entwicklung zusammenfaßte und sie in tiefgreifender Form den späteren Musikern überlieferte.

Nach Zarlino beginnt sich langsam neues Leben anzukündigen, das wir am besten als eine Weiterbildung des Kontrapunkts auf harmonischer Grundlage ansehen können. Diese Entwicklung ging langsam vor sich und erreichte in Deutschland ihre erste, weithin sichtbare Blüte in der unvergänglichen Welt der Musik von Heinrich Schütz.

Der Weg der Kontrapunktstheorie von Zarlino bis Schütz führt über Sweelinck und Calvisius. Ihr Verdienst ist es, das theoretische Erbe des 15. und 16. Jahrhunderts nach Deutschland gebracht zu haben. Die Aufgabe, die den Musiktheoretikern nach Zarlino gestellt war, bestand darin, die in der praktischen Musik neu auftauchenden Ideen in die überlieferte Kontrapunktlehre aufzunehmen, sie darin systematisch einzubauen, und schließlich eine Kontrapunktslehre auf neuer Grundlage zu schaffen. An diese Aufgabe gingen die italienischen Nachfolger Zarlinos nur zögernd heran; in Deutschland war man in der Aufnahme des Neuen mutiger, wenn auch der systematische Aufbau viele Schwierigkeiten mit sich brachte. Der Weg, auf dem das neue harmonische Empfinden in die Kontrapunktslehre Eingang fand, ging über Sweelinck, Lippius und Crüger zu Bernhard. Dieser suchte Altes und Neues zu vereinen.

Mit Lippius, Crüger und Bernhard ist der Sieg des Dur-Mollsystems im Kontrapunkt entschieden. Allerdings schlägt sich Bernhard noch mit der alten Terminologie herum. Im Laufe der Jahre werden aber in der Kontrapunktslehre immer größere Freiheiten gewährt. Auch Bernhard tut dies, sobald er seine Idee mit dem Streben nach deutlichem Ausdruck des Textes in der Musik rechtfertigen kann. Das kommt am prägnantesten in seiner Dissonanzentheorie zum Ausdruck.

Ein weiteres Ergebnis der Entwicklung ist der deutlich zu verfolgende Fortschritt in der Klarheit der Kontrapunktregeln. Das hat zwei Gründe: erstens beschränkt man sich mehr und mehr auf die reine Musiktheorie und verzichtet auf die Verbindung mit religiöser, philosophischer und mathematischer Spekulation. Die Werke von Sweelinck, Herbst und Bernhard sind völlig frei von diesen Dingen. Zweitens gingen die deutschen Theoretiker mit klarerer Systematik und schärferem Ordnungssinn an ihre Aufgabe. Die Bücher von Calvisius, Crüger und Bernhard sind Muster klar aufgebauter Lehrwerke.

Im Zusammenhang mit dem Streben nach immer größerer Klarheit steht auch die Tendenz, den komplizierten Konstruktionen und Künsteleien immer geringeren Raum in den Theoriewerken einzuräumen. Das verstärkte Harmoniegefühl führt hierbei zur Beschränkung und Vereinfachung. Der doppelte Kontrapunkt in der Oktave der Dezime und Duodezime wird bevorzugt, während die übrigen Gattungen beiseite gelegt werden.

Das Gesamtergebnis der behandelten Epoche liegt in einer neuen Kontrapunktlehre auf harmonischer Grundlage. Es ist die Zeit des allmählichen Verschwindens der Kirchentöne und des stärkeren Vorandrängens des neuen Dur-Mollsystems. Die neuen Theorien geben den Komponisten größere Freiheiten, aber auch neue Einschränkungen. Wenn man die Frage entscheiden will, ob diese Verwandlung der alten Kontrapunktlehre von glücklichen oder nachteiligen Folgen begleitet war, so kann es hierfür nur den Maßstab der musikalischen Entwicklung und der Bedeutung und Eigenart der großen Meisterwerke musikalischer Kunst geben, die auf den neuen Theorien fußen. In dieser Hinsicht haben das Werk von Heinrich Schütz und die herrlichen Werke deutscher und italienischer Musik für die moderne Zeit und damit für die neue Kontrapunktlehre entschieden.

LITERATURVERZEICHNIS.

A. Manuskripte[365]).

1. Bernhard, Christoph: Tractatus compositionis augmentatus Domini Christophori Bernhardi bestehet in LXIII Capitteln. Mus. ms. theor. 90. B.B.
2. —, Kurze Reguln von der Manier oder künstlichen Art zu singen von Hln. Christofforo Bernhardi, Churfl. Sächsischen Vize-Capell Meister herausgegeben. Mus. ms. theor. 85. B.B.
3. —, Authore Christoph Bernhardi, weyland gewesenen Churfürstlichen Sächsischen Capell Meister zu den Zeiten Churfürsten Johan Georgii des Vierten zu Dresden, Mus. ms. theor. 75. B.B.
4. Caldenbach, Christoph: Dissertatio musica, 1664. Mus. ms. theor. 165. B.B.
5. Herbst, Johann Andreas: Musica poetica. Mus. ms. theor. 370. B.B.
6. Kerll, Johann Kaspar von: Regole del Contrapunto, in Ms. Herbst, Mus. ms. theor. 370. B.B.
7. Reincken, Johann Adam: Regole di Contrapunto, Mus. ms. theor. 1485. B.B.
8. —, Kompositionslehre von 1670. Mus. ms. theor. 710. B.B.
9. Sweelinck, Jan Pieterszon: Compositionsregeln. Mus. ms. theor. 865. B.B.
10. Theile, Johann: Musikalisches Kunstbuch. Mus. ms. theor. 913. B.B.
11. —, Vom doppelten Kontrapunkt. Mus. ms. theor. 916, 917. B.B.
12. —, Von dem dreifachen Kontrapunkt. Mus. ms. theor. 910. B.B.

B. Anonyme Manuskripte.

1. Explicatio compendiosa ... Mus. ms. theor. 1175. B.B.
2. Instructio brevis melopoetica ... Mus. ms. theor. 1285. B.B.
3. Kontrapunktslehre, italienische und deutsche ... Mus. ms. theor. 1290. B.B.
4. Regolae compositionis musicae ... Mus. ms. theor. 1480. B.B.

C. Quellen.

1. Agricola, Martin: Duo libri musices. Wittenberg 1561.
2. Ahle, Johann Georg: Musikalische Frühlings-, Sommer-, Herbst- und Wintergespräche, Mühlhausen 1695—1701.
3. Aron, Pietro: Compendiolo di molti dubbi, Mailand 1545.
4. —, Libri tres de institutione harmoniche, Bonn 1516.
5. —, Toscanello in musica, Venedig 1529.
6. —, Trattato della natura et cognitione di tutti gli tuoni di canto figurato, Venedig 1525.
7. Artusi, Giovanni: L'Arte del Contraponto, 2 Tle. Venedig 1586 u. 89.
8. Avella, Giovanni d': Regole di musica, Rom 1657.
9. Banchieri, Adriano: Cartella musicale del canto figurato. 3. Aufl. Venedig 1614.
10. Baryphonus (Pipegrop), Heinrich: Plejades musicae, Halberstadt 1615
11. Berardi, Angelo: Documenti armonici, Bologna 1687.
12. —, Miscellanea musicale, Bologna 1689.
13. —, Il Perche Musicale, overo Staffetta armonica, Bologna 1693.
14. Beurhusius: Erotematum musicae, Nürnberg 1580.
15. Boethius, Anicius Manlius Severinus: De Musica libri V. Basel. 1546.
16. Bononcini, Giovanni Maria: Il prattico musico, Bologna 1673.
17. Bontempi, Giovanni Andrea: Historia musica, Perugia 1695.
18. —, Nova quattor vocibus componendi methodus, Dresden, 1660

[365]) Die Nummern geben den Standort in der Staatsbibliothek zu Berlin an.

19. Calvisius, Sethus: Exercitationes musicae Duae Quarum prior est, de modis musicus, quos vulgo Tonos vocant, recti cognoscendis, + dijudicandis, Posterior, de Initio et Progressu Musices alljisque; rebus eo spectantibus. Leipzig 1600.
20. —, Melopoeia seu melodiae condendae ratio. Leipzig 1592.
21. Caus, Salomon de: Institution harmonique. Frankfurt 1615.
22. Ceretto: della pratica musicale vocale, et stromentale, Neapel, 1601.
23. Crüger, Johann: Synopsis musica, 2. Aufl. Berlin 1630 und 54 .
24. Descartes (Cartesius) René: Musicae Compendium, 3. Aufl. Amsterdam 1683.
25. Diruta, Girolamo: Il Transilvano, 2 Tle. Venedig 1597 und 1609.
26. Doni, Giovanni Battista: Compendio del Trattato di generi, Rom 1635.
27. Eruleo, Marzio: Il canto ecclesiastico, Modena 1686.
28. Fux, Johann Josef: Gradus ad Parnassum, Wien 1725.
29. Gafurius, Franchinus: Practica musica sive musicae actiones in quattuor libris, Venedig 1512.
30. Gesius, Bartholomaeus: Synopsis musicae practicae, Frankfurt a. M. 1618.
31. Glarean, Heinrich: Dodekachordon, Basel 1547.
32. Gumpeltzhaimer, Adam: Compendium musicae latino-germanicum. Augsburg 1655.
33. Gweinz, Christian: Pars generalis musicae, Halle 1634.
34. Kircher, Athanasius: Musurgia universalis sive Ars magna consoni et dissoni etc. Rom 1650.
35. Herbst, Johann Andreas: Arte prattica et poetica, das ist: ein kurzer Unterricht, wie man einen Contrapunct machen und componieren soll lernen, Frankfurt 1653.
36. —, Musica poetica, Frankfurt 1643.
37. Lippius, Johannes: Synopsis musicae, Straßburg 1612.
38. Magirus, Johann: Artis musicae legibus logicis, Frankfurt 1611.
39. Matthaei, Konrad: Kurzer doch ausführlicher Bericht von den modis musicis. Königsberg 1652.
40. Mersenne, Marin: Harmonie universelle contenant la théorie et la prattique de la musique. Paris 1636.
41. Nucius, Johannes: Musices poeticae sive de compositione cantus praeceptiones utillissimae, Breslau 1613.
42. Penna, Lorenzo: Li primi albori musicali. Bologna 1679.
43. Picerli, Silverio, Specchio di Musica. Neapel 1630/31.
44. Pontio, Pietro: Dialogo, ove si tratta della theorica e prattica di musica et anco si mostra la diversita de contrapuncti et canoni, Parma 1595.
45. —, Ragionamento di musica, Parma 1588.
46. Praetorius, Johannes: Musicae practicae + arithmeticae Praecepta. Stettin 1629.
47. Praetorius, Michael: Syntagma Musicum, Wittenberg 1614—20.
48. Printz, Wolfgang Caspar: Exercitationes musicae theoretico — practicae curiosae de Concordantiis singulis, d. i. Musikalische Wissenschaft und Kunstübungen, Dresden 1681.
49. —, Phrynis Mytilenaeus oder Satyrischer Componist. Dresden und Leipzig 1676 und 77.
50. —, Historische Beschreibung von der edlen Sing- und Klingkunst, Dresden 1690.
51. Reuschius, Elementa musicae practicae pro incipientibus, Leipzig 1553.
52. Rodio, Rocco: Regole di Musica, Napoli, 3. Aufl. 1626.
53. Rousseau, Jean: Méthode claire certaine e facile pour apprendre à chanter la musique sur les tons naturels et transposés. Amsterdam 1678.
54. Salinas, Francesco: De musica libri VII, in quibus eius doctrinae

veritas tamque ad harmoniam quam que ad rhythmum pertinet juxta sensus ac rationes judicium ostenditor, Salamanca 1592.
55. Tigrini, Oratio: Il compendio della musica, Venezia 1588.
56. Tinctoris, Johannes: Liber de Arte Contrapuncti in Edmond Henri de Coussemaker, Scriptores de musica medii aevi, Bd. IV 1876.
57. —, Liber de Natura et Proprietate Tonorum, Coussemaker IV.
58. —, Terminorum musicae diffinitorium, in Coussemaker, Bd. IV und im Jahrb. f. musik. Wissenschaften I 55 ff. übers. v. H. Bellermann.
59. Valle, Pietro della: Discorso della Musica dell' età nostra. Rom 1640.
60. Vicentino, Nicola: L' antica musica ridotta alla moderna prattica, Rom 1555.
61. Werckmeister, Andreas: Musicae mathematicae hodegus curiosus oder Richtiger musikalischer Wegweiser, Halberstadt 1687.
62. Zacconi, Lodovico: Prattica di Musica, 2 Tle. Venedig 1596 u. 1622.
63. Zarlino, Gioseffo: Istitutioni harmoniche, Venedig 1558, 1573 u. 1589.
64. —, Sopplimenti musicale, Venedig 1588.

D. Literatur.

1. Abert, Hermann: Die Musikanschauung des Mittelalters und ihre Grundlagen, Halle 1905.
2. Ambros, August Wilhelm: Geschichte der Musik. 3. Aufl. Leipzig 1887—1909.
3. Appel, Margarete: Terminologie in den mittelalterlichen Musiktraktaten. Diss. Berlin 1935.
4. Arnold, F. T.: Art of Accompaniment from a Thorough-Baß as practiced in the 17 th and 18 th centuries, London 1931.
5. Balmer, Lucie: Tonsystem und Kirchentöne bei Johannes Tinctoris, Bern 1935.
6. Benndorf, Kurt: Sethus Calvisius als Musiktheoretiker. V.f.M.W.X.
7. Caffi, Francesco: Della vita e delle opere di Gioseffo Zarlino, Venedig 1836.
8. Chrysander, Friedrich: Lodovico Zacconi als Lehrer des Kunstgesanges, V. f. M. W. VII, IX u. X.
9. Fischer-Krückeberg, Elisabeth: Johann Crüger als Musiktheoretiker, Z. f. M. W. XII.
10. Gehrmann, Hermann: Gesamtausgabe der Werke Sweelincks, Bd. X. Herausg. v. M. Seiffert, Leipzig 1891.
11. —, Johann Gottfried Walther als Musiktheoretiker, Dissert. Berlin, V. f. M. W. VII.
12. Helmholtz, Hermann Ludwig Ferdinand v.: Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik. 2. Aufl. Braunschweig 1865.
13. Hindemith, Paul: Unterweisung im Tonsatz (Theoretischer Teil), Mainz 1937.
14. Högler: Bemerkungen zu Zarlinos Theorie, Z. f. M. W. IX 1927.
15. Hoffmann, Hans: Einführung in die Chorwerke von Heinrich Schütz. „Die Musikpflege", Jahrg. 5 Heft 6 u. 8. Leipzig 1934.
16. Jacobs, Eduard: Zwei harzische Musiktheoretiker aus dem 16. u. 17. Jahrh. V. f. M. W. VI.
17. Jeppesen, Knud: Der Palestrinastil und die Dissonanz, Leipzig 1925.
18. Kinkeldey, Otto: Orgel und Klavier im 16. Jahrh., Leipzig 1910.
19. Kirsch, Ernst: Von der Persönlichkeit und dem Stil des Johannes Nucius, Breslau 1926.
20. Klauwell, Otto: Der Kanon in seiner geschichtlichen Entwicklung. Diss. Leipzig 1874.
21. Krebs, Carl: Girolamo Dirutas Transilvano, ein Beitrag zur Geschichte des Orgel- und Klavierspiels im 16. Jahrh. V. f. M. W. VIII.
22. Kretschmer, Hermann: Lodovico Zacconis Leben auf Grund seiner Autobiographie, Jahrb. Peters Leipzig 1910.

23. Kroyer, Theodor: Die Musica speculativa des Magisters Erasmus Heritius, Festschr. Adolph Sandberger München 1918.
24. Kurth, Ernst: Grundlagen des linearen Kontrapunkts, Bachs melodische Polyphonie. 3. Aufl. Berlin 1922.
25. Molitor, P. Raffael: Die nachtridentinische Choralreform zu Rom, Leipzig 1902.
26. Morris, R. O.: Contrapuntal Technique in the 16 th Century, Oxford 1922.
27. Müller-Blattau, Joseph Maria: Grundzüge einer Geschichte der Fuge. 2. Aufl. Kassel 1931.
28. —, Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard, Leipzig 1926.
29. Nagel, Willibald: Zur Biographie des J. A. Herbst, Sammelband d. intern. Musikges. XI.
30. Praetorius, Ernst: Die Mensuraltheorie des Franchinus Gafurius, Publ. d. Int. Musikges. Leipzig 1905.
31. Pirro, André: Schütz. Paris 1913.
32. Riemann, Hugo: Geschichte der Musiktheorie, 2. Aufl. 1921.
33. —, Handbuch der Musikgeschichte. Leipzig 1901—13.
34. —, Verlorengegangene Selbstverständlichkeiten in der Musik des 15. bis 16. Jahrhunderts, die musica Ficta, eine Ehrenrettung. Langensalza 1907.
35. Schering, Arnold: Bach und das Symbol, Bachjahrbuch 1925 u. 28.
36. —, und A. v. Dommer, Handbuch der Musikgeschichte bis zum Ausgang des 18. Jahrh., 4.—6. Aufl. Leipzig 1923.
37. —, Studien zur Musikgeschichte der Frührenaissance. Leipzig 1914.
38. Seiffert, Max und Weitzmann, C. F.: Geschichte der Klaviermusik, Leipzig 1899.
39. —, Max: Matthias Weckmann und das Collegium musicum in Hamburg. Sammelb. d. intern. Musikges. II.
40. —, J. P. Sweelinck und seine direkten deutschen Schüler, V. f. M. W. VII.
41. Starke, Reinhard: Johann Nux (Nucis oder Nucius), Monatshefte f. Musikgeschichte XXXVI.
42. Stumpf, Carl: Geschichte des Konsonanzbegriffs, Teil I München 1897.
43. —, Konsonanz und Dissonanz, Beiträge zur Akustik und Musikwissenschaft, Heft I.
44. —, Näheres über Tonverschmelzung, Beitr. z. Akustik u. Musikwissenschaft, Heft II.
45. Vatielli, Francesco: De Madrigale drammatico e Adriano Banchieri, Arte e Vita musicale a Bologna, I. Bologna; 1927.
46. —, Un musicista Pesarese nel secolo XVI, Pesaro, 1905.
47. V. f. M. W. = Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft (gegr. 1885 u. herausg. v. Chrysander, Spitta u. Adler).
48. Vogel, Emil: Polemik zwischen Artusi und Monteverdi, V. f. M. W. III.
49. Widmann, Benedikt: Johannes Nucius, Abt von Himmelnitz, Bregenz 1921.
50. Wolf, Johannes: Geschichte der Musik, Leipzig 1925—29.
51. —, Die Musiklehre des Johannes de Grocheo, Sammelband d. Intern. Musik.-Gesellsch. I.
52. —, Die Musiktheorie des Mittelalters, in Acta musicologica III, 1931.
53. —, B. Ramis de Pareja, Musica practica, Publikationen d. Intern. Musikgesellsch. II, Leipzig 1901.
54. Wooldridge, H. Ellis: Early English Harmony, London 1897.
55. Zenck, Hermann: Zarlinos Istitutioni harmoniche als Quelle zur Musikanschauung der italienischen Renaissance, Z. f. M. W. XII.
56. Z. f. M. W. = Zeitschrift für Musikwissenschaft (gegr. 1918 v. d. deutsch. Musikgesellschaft) red. v. A. Epstein.

Lebenslauf.

Ralph H. Robbins

geboren am 7. Febr. 1906 in Mendota, Illinois, U. S. A.
evangelischer Rel.

Eltern.

Vater: Roby Columbus Robbins, ehem. Professor der Altphilologie, Dekan am Aurora College, Aurora, Ill., U. S. A.

Mutter: Ethel R., geborene Fry.

Schulbesuch.

1912—1922	Aurora High School, Aurora Ill.
1922—1923	Lenoir High School, Lenoir N. C. (hier Matriculationsexamen 1923).

Studium und Lehrtätigkeit.

1923—1927	University of Rochester, Rochester N. Y. (acht Semester Musikstudium).
1927	„Music Bachelor" mit dem Prädikat Magna cum Laude.
1927—1930	praktische Musikausbildung in Leipzig als Schüler von Professor T. Lambrino.
1930	Sommerkurs in Musiktheorie bei Nadia Boulanger in Paris.
1935	Sommerkurs in Musik und Pädagogik an der Columbia-Universität, New York City.
1930—1937	Dozent für Musik am Hastings College, Hastings, Nebr.
1937—1938	Universität Berlin, — zwei Semester Studium hauptsächlich in den Seminaren der Professoren A. Schering und G. Schünemann, dem ich an dieser Stelle meinen herzlichsten Dank für die Anregung und Förderung meiner Dissertation aussprechen möchte.